

# Kaiken takana on Nainen

Kerronnan epäluotettavuus Milja Sarkolan autofiktiivisissä teoksissa *Jotain toista – henkilökohtaisen halun näyttäjä* ja *Allt som sägs*

Sanni Martiskainen

Pro gradu -tutkielma

Teatteritiede

Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Humanistinen tiedekunta

Helsingin yliopisto

Huhtikuu 2020



Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty Humanistinen tiedekunta		Laitos – Institution – Department Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos	
Tekijä – Författare – Author Sanni Martiskainen			
Työn nimi – Arbetets titel – Title Kaiken takana on Nainen. Kerronnan epäluotettavuus Milja Sarkolan autofiktiivisissä teoksissa <i>Jotain toista – henkilökohtaisen halun näyttämö</i> ja <i>Allt som sägs</i>			
Oppiaine – Läroämne – Subject Teatteritiede			
Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu -tutkielma		Aika – Datum – Month and year Huhtikuu 2020	Sivumäärä – Sidoantal – Number of pages 60 sivua
<p>Tiivistelmä – Referat – Abstract</p> <p>Tarkastelen pro gradu -tutkielmassani kerronnan epäluotettavuutta Milja Sarkolan autofiktiivisiksi tulkittavissa esityksissä <i>Jotain toista – henkilökohtaisen halun näyttämö</i> (Q-teatteri 2015) sekä <i>Allt som sägs</i> (Viirus 2016). Kysyn työssäni, miten Sarkolan teosten kerronnalliset ratkaisut poikkeavat toisistaan ja mitkä tekijät paljastavat kerronnan epäluotettavuuden. Miten kerronnan epäluotettavuus vaikuttaa teosten tulkintaan? Mikä on autofiktiivisyyden ja epäluotettavan kerronnan suhde toisiinsa?</p> <p>Työni yhdistää teatterintutkimusta ja kirjallisuudentutkimukseen kuuluvaa narratologiaa. Epäluotettavan kerronnan teorian on luonut Wayne C. Booth vuonna 1961, ja käytän tutkimukseni lähteinä Boothin lisäksi häntä kritisoineita tai hänen teorioitaan täydentäneitä tutkijoita, esimerkiksi Ansgar Nünningia ja Shlomith Rimmon-Kenania. Teatterintutkimukseen narratologiaa on ylipäänsä sovellettu niukalti, ja oma tutkimukseni täyttääkin puuttuvaa aukkoa kotimaisen teatterin epäluotettavan kerronnan tutkimuksessa.</p> <p>Tutkimukseni on esitysanalyysi kahdesta Milja Sarkolan käsikirjoittamasta ja ohjaamasta esityksestä. Aineistona käytän esitystallenteita sekä niiden tukena teosten käsikirjoituksia. Käsikirjoitukset eivät kuitenkaan ole varsinaista aineistoa, vaan suhtaudun niihin enemmänkin esitysten materiaalina. Tallenteista analysoin valittuja kohtauksia ja etsin merkkejä, jotka paljastavat epäluotettavuuden teosten kerronnassa.</p> <p>Vaikka analysoimissani teoksissa on näennäisesti paljon samaa ja Sarkolan tyyli on tunnistettava, erilaiset kertojaratkaisut vaikuttavat siihen, ettei kerronnan keinoja voi tutkia täysin samoista lähtökohdista. <i>Jotain toista</i> -teoksessa on selkeä, fyysisen kertojahahmo, joka ohjaa esityksen sisällä esitystä ja on täten vastuussa kaikesta materiaalista. Olennaisinta epäluotettavuuden paljastumisessa on kertojan vallan horjuttaminen. Tämä tapahtuu asetelmaa eri tavoin kyseenalaistamalla: kertoja kyseenalaistaa luomaansa esitystä, ja muut henkilöt kyseenalaistavat todellista osuuttaan kertojan hallitsemassa teoksessa.</p> <p><i>Allt som sägs</i> -teoksessa epäluotettavuus ei henkilöidy fyysiseen kertojaan, vaikka esityksessä sellainen onkin. Epäluotettavuus liittyy siihen, kenen näkökulmasta tarinaa kerrotaan. Esityksessä päähenkilön rooli on jaettu useammalle näyttelijälle, ja hahmojen erilaisuus ja ristiriitaisuus sekä näkökulman epävarmuus ohjaavat kohti tulkintaa epäluotettavuudesta. Myös hahmon sisäisen maailman näyttämöllistämällä osoitetaan näkökulman subjektiivisuutta ja kyseenalaisuutta esityksessä.</p> <p>Tutkielmani osoittaa, että kerronnan käsittely sekä epäluotettavuuden näkökulmasta että ylipäänsä on relevanttia myös teatterintutkimuksessa. Teatterin kerronnan tutkimiseen oman lisänsä tuovat kerronnan moninaiset muodot ja mahdollisuudet sekä kerroksellisuus, jonka ohjaajat, näyttelijät ja muut tekijät teokseen luovat. Sarkolan teoksissa autofiktiivisyys ja metateatterillisuus tuovat kerrontaan uusia tasoja, mutta myös muunlaista kerrontaa olisi syytä tutkia tulevaisuudessa enemmän.</p>			
Avainsanat – Nyckelord – Keywords Milja Sarkola, Jotain toista, Allt som sägs, epäluotettava kertoja, epäluotettava fokalisointi, sisäistekijä, autofiktio, esitysanalyysi, teatteritiede			
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited			
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information			

# SISÄLLYS

<b>I</b>	<b>Johdanto.....</b>	<b>1</b>
	Tutkimusaineisto .....	4
	Sarkolan teosten autofiktiivisyys.....	9
<b>II</b>	<b>Epäluotettava kerronta ja kerronta teatterissa .....</b>	<b>13</b>
	Epäluotettava kerronta ja sisäistekijä .....	13
	Kerronta ja epäluotettavuus teatterissa .....	17
<b>III</b>	<b>Epäluotettava kertoja teoksessa <i>Jotain toista</i> .....</b>	<b>23</b>
	Uusivuosi, uudet roolit .....	23
	Korkki auki, nyt puhuu puoliso .....	27
	Kyseenalainen Nainen .....	32
<b>IV</b>	<b>Epäluotettava fokalisointi teoksessa <i>Allt som sägs</i> .....</b>	<b>36</b>
	Kuka havaitsee? .....	36
	Sellonsoittoa kriitikoille .....	42
	Kaksi naista, yhdet syntymäpäivät .....	45
	Epävarma, siis epäluotettava .....	49
<b>V</b>	<b>Johtopäätökset.....</b>	<b>52</b>
	<b>Lähteet.....</b>	<b>57</b>

# I JOHDANTO

Käsittelen pro gradu -tutkielmassani kerronnan epäluotettavuutta Milja Sarkolan autofiktiivisiksi tulkittavissa esityksissä *Jotain toista – henkilökohtaisen halun näyttämö*<sup>1</sup> (Q-teatteri 2015) sekä *Allt som sägs* (Viirus 2016). Teosten kertojaratkaisut ovat erilaisia, mutta molemmissa tekijän omaksi kuvaksikin tulkittava päähenkilö esitetään ristiriitaisena. Hahmoa esittää useampi näyttelijä, joista yksi on tulkittavissa ikään kuin muita oikeammaksi päähenkilöksi. Lisäksi hahmot esiintyvät useammalla fiktion tasolla. Kerronnan epäluotettavuus näkyy teoksissa eri tavalla: *Jotain toista* -esityksessä epäluotettavuus liittyy teoksen kertojahahmona toimivaan päähenkilöön ja näkyy erityisesti valintojen kyseenalaistamisena sekä näkökulman vaikutuksena. *Allt som sägs* -esityksessä epäluotettavuus sen sijaan liittyy fokalisointiin eli siihen, kenen näkökulmasta tarinaa kerrotaan.

Tutkimuksessani pohdin myös autofiktion yhteyttä epäluotettavaan kerrontaan. Sarkolan teokset ovat herättäneet keskustelua henkilökohtaisuudesta, joka on mielestäni olennainen osa näitä teoksia. Fyysisen tekijän, kertojan ja sisäistekijän välinen suhde autofiktiivisessä teoksessa voi vaikuttaa myös tulkintaan epäluotettavuudesta, sillä epäluotettavuus voidaan määritellä esimerkiksi suhteessa sisäistekijän normeihin tai suhteessa vastaanottajan viitekehykseen ja käsitykseen maailmasta. Autofiktiivisen teoksen totuudellisuus ei kuitenkaan liity epäluotettavaan kerrontaan suoraan, sillä epäluotettavuus määritellään ainoastaan tarinan maailmassa.

Kysyn työssäni, miten Sarkolan esitysten kerronnan ratkaisut poikkeavat toisistaan ja mitkä tekijät paljastavat kerronnan epäluotettavuuden. Miten kerronnan epäluotettavuus vaikuttaa teosten tulkintaan? Mikä on autofiktiivisyyden ja epäluotettavan kerronnan suhde toisiinsa?

Tutkimukseni on esitysanalyysi kahdesta Milja Sarkolan käsikirjoittamasta ja ohjaamasta esityksestä. Lisäksi käsittelen lyhyesti myös *Perheenjäsen*-teosta, joka oli ensimmäinen Sarkolan oma näytelmäkäsikirjoitus. Kyseistä näytelmää voisi yhtä lailla tarkastella

---

<sup>1</sup> Jatkossa viitataan teokseen nimen lyhemmällä versiolla *Jotain toista*.

epäluotettavan kerronnan näkökulmasta, mutta kertojaratkaisujensa osalta se on melko samanlainen kuin *Jotain toista* eikä siten toisi tutkimukseen juurikaan uusia näkökulmia. *Jotain toista* tarjoaa enemmän monitasoisia kohtauksia ja esimerkkejä epäluotettavasta kerronnasta kuin *Perheenjäsen*. *Allt som sägs* -esityksessä kerronnan epäluotettavuus taas näyttäytyy eri tavalla kuin kahdessa muussa esityksessä, sillä epäluotettavuus ei suoraan yhdisty fyysiseen kertojahahmoon vaan esityksen näkökulmaan. Näin ollen pystyn työssäni tarkastelemaan sekä epäluotettavaa kertojahahmoa että epäluotettavaa fokalisointia.

Tutkimukseni aineistona käytän esitystallenteita sekä niiden tukena teosten käsikirjoituksia. Käsikirjoitukset eivät kuitenkaan ole varsinaista aineistoa, vaan suhtaudun niihin enemmänkin esitysten materiaalina. *Allt som sägs* oli suurimmaksi osaksi ruotsinkielinen, ja alkuperäisen näytelmäkäsikirjoituksen lisäksi minulla on käytössäni Milja Sarkolan tekemät käännökset, joita käytettiin Viiruksen esitysten tekstityksissä. Olen myös käynyt katsomassa *Jotain toista* -esityksen yhteensä viisi kertaa ja *Allt som sägs* -esityksen kaksi kertaa.<sup>2</sup>

Työni yhdistää teatterintutkimusta ja kirjallisuudentutkimukseen kuuluvaa narratologiaa. Jälkimmäiseen sisältyvät epäluotettavan kertojan ja siihen läheisesti liittyvän sisäistekijän käsitteet, jotka Wayne C. Booth loi vuonna 1961. Käytän tutkimukseni lähteinä Boothin lisäksi häntä kritisoineita tai hänen teorioitaan täydentäneitä tutkijoita, esimerkiksi Ansgar Nünningia ja Shlomith Rimmon-Kenania. Vaikka epäluotettava kertoja on ollut narratologiassa keskeinen käsite Boothin määritelmästä lähtien, sen soveltaminen kaunokirjallisuuden ulkopuolelle ja etenkin teatteriin on jäänyt varsin vähäiseksi. Teatteria ei ole pidetty riittävästi kerrontaan perustuvana muotona, vaikka erilaiset kertojat ja kertojaratkaisut ovat varsinkin nykyään teatterissa tavallisia. Epäluotettavasta kerronnasta teatterissa ovat kirjoittaneet Brian Richardson (1988), Beatrix Hesse (2009) sekä Ansgar Nünning ja Christine Schwanecke (2015). Teoreettista viitekehystä käsittelen laajemmin luvussa II.

Oma tutkimukseni jatkaa narratologian soveltamista teatterintutkimukseen ja täyttää puuttuvaa aukkoa kotimaisen teatterin epäluotettavan kerronnan tutkimuksessa. Pidän tärkeänä, että narratologista tutkimusta tehdään myös suomalaisesta teatterista, sillä kerronta on merkittävä esityksen osa-alue ja teatterissa kerronnan mahdollisuudet ovat erittäin laajat.

---

<sup>2</sup> *Jotain toista* -esityksen olen nähnyt Q-teatterissa 17.2.2015, 7.3.2015, 27.3.2015 ja 16.5.2015 sekä Tampereen Teatterikesässä 5.8.2015. *Allt som sägs* -esityksen näin Viiruksessa 11.11.2016 ja 10.2.2017.

Teatterissa kerrontaa voi tapahtua jopa kaunokirjallisuutta useammalla tasolla, sillä tekijät kirjailijasta näyttelijään ja ohjaajasta lavastajaan luovat kerroksellisuutta teokseen ja sen kerrontaan.

Autofiktio on ollut kaunokirjallisuudessa suosittua jo pitkään, ja se on pinnalla edelleen: esimerkiksi Saara Turusen ja Sisko Savonlahden romaanit ovat herättäneet mediassa keskustelua autofiktiivisyydestä ja teosten suhteesta kirjailijoidensa elämään. Autofiktio on laji, joka selvästi kiinnostaa vastaanottajia, ja kenties syynä on juuri mahdollisuus päästä kurkistamaan jonkun toisen elämään ja toisaalta samaistua kokemuksiin aidosti. Autofiktiivistä kirjallisuutta on tutkinut muun muassa Päivi Koivisto (2011), jonka väitöskirja käsittelee Pirkko Saision teosten autofiktiivisyyttä. Milja Sarkolan teokset ovat yksi esimerkki henkilökohtaisista, autofiktiivisistä teatteriesityksistä, jollaisia tehdään Suomessa tällä hetkellä paljon.<sup>3</sup> Siitä huolimatta autofiktiivisen teatterin tutkimusta ei juurikaan ole tehty. Oma kandidaatintutkielmani, joka toimii osittain pohjana pro gradu -tutkielmalleni, käsittelee Sarkolan *Jotain toista* -esitystä ja kertojan merkitystä siinä. *Jotain toista* -näytelmätekstiä käsittelee myös Katri Tanskanen väitöskirjassaan *Yleisö kohtaa toisen: Etiikan dramaturgioita 2010-luvun suomalaisissa näytelmissä* (2017). Tanskanen tutkii Sarkolan näytelmän kautta toiseutta ihmisessä itsessään ja tekee sen autofiktion, vasten kasvoja -teatterin, queerin ja subliimin käsitteiden avulla. Lisäksi Aino Järvi-Eskolan pro gradu -tutkielma vuodelta 2015 käsittelee autobiografista tanssiesitystä.<sup>4</sup>

Tutkimukseni johdantoluvussa I esittelen aineistoni esitykset kuvaamalla niiden rakenteita, aiheita ja henkilöhahmoja. Samassa yhteydessä esittelen *Perheenjäsen*-teoksen ja käsittelen sen suhdetta Sarkolan myöhempiin omakohtaisiin teoksiin. Sen jälkeen käsittelen Sarkolan teosten autofiktiivisyyttä ja autofiktiota ylipäänsä lyhyesti. Luvussa II avaan tutkimukseni teoreettista viitekehystä: Kuvailen kirjallisuudentutkimuksen teorioiden pohjalta epäluotettavan kertojan ja sisäistekijän käsitteitä ja referoin aiheesta käytyä keskustelua. Käsittelen sekä kerrontaa että epäluotettavaa kerrontaa erikseen teatterissa ja esittelen fokalisoinnin käsitteen. Kuvailen myös aineistoni esitysten kerronnallisia ratkaisuja.

---

<sup>3</sup> Viime vuosina esimerkiksi Heini Junkkaalan ohjaama ja Junkkaalan sekä Pirkko Saision ja Marja Packalénin yhdessä käsikirjoittama *Valehtelijan peruukki* (KOM-teatteri 2019), Junkkaalan käsikirjoittama ja ohjaama *Homoäiti* (Kansallisteatteri 2018), Amanda Palon *Kilari* (Musiikkiteatteri Kapsäkki 2017) sekä Noora Dadun *Minun Palestiinani* (Teatteri Takomo 2015) ja *Fail – virheellinen esitys* (Kiasma-teatteri 2016). Osassa näistä teoksissa toki tekijä on myös itse lavalla esiintymässä, ja kieltämättä tällaisten esitysten ja esimerkiksi niiden kerronnan epäluotettavuuden tutkiminen olisi jo kiintoisa jatkotutkimuksen aihe.

<sup>4</sup> Järvi-Eskola 2015.

Tutkimukseni käsittelyluvuissa III ja IV analysoin Sarkolan esityksiä luvussa II esittelemieni teorioiden pohjalta. Luvussa III keskityn *Jotain toista* -teokseen, ja koska kyseisessä esityksessä on fyysinen kertojahahmo, tutkin tämän hahmon epäluotettavuutta. Olen valinnut käsiteltäväksi kaksi erillistä kohtausta, joista toisessa kertojan asemaa hierarkian huipulla horjutetaan ja toisessa korostetaan. Tämän lisäksi käsittelen ylipäänsä kyseenalaistamista *Jotain toista* -esityksen kerronnan epäluotettavuuden paljastajana. Luvussa IV käsittelen *Allt som sägs* -esitystä, jossa epäluotettavuus ei liity fyysiseen kertojahahmoon. Sen vuoksi analyysi keskittyy fokalisoinnin epäluotettavuuteen ja näkökulman tunnistamiseen. Käsittelen epäluotettavan fokalisoinnin keinoja valottavaa kohtausta, päähenkilön ristiriitaisuutta paljastavaa kohtaussarjaa sekä päähenkilön useita eri puolia.

Olen jakanut käsittelyluvut esitysten mukaan, sillä niiden kertojaratkaisut poikkeavat toisistaan huomattavasti. Epäluotettavuus liittyy esityksissä eri tekijöihin, jolloin niiden keskenään vertaamista olennaisempaa on se tieto, jota esitykset antavat tietyn tyyppisen kertojuuden epäluotettavuudesta. Luvun V johtopäätöksissä esitän tutkimukseni tulokset ja pohdin Sarkolan teoksille ominaisia piirteitä.

## **Tutkimusaineisto**

Milja Sarkola on teatteriohjaaja, joka on ohjannut useita kehuttuja teoksia niin suomeksi kuin ruotsiksikin. Aineistoni teokset *Jotain toista – henkilökohtaisen halun näyttämö* (kantaesitys Q-teatterissa 2015) ja *Allt som sägs* (Viirus 2016) sekä niitä edeltänyt *Perheenjäsen* (Teatteri Takomo 2011) ovat Sarkolan omia tekstejä ja ohjauksia, ja niissä on kaikissa omaelämäkerrallinen ote. Olen valinnut juuri nämä esitykset työni aineistoksi, sillä ne ovat rakenteeltaan monipuolisia ja monitasoisia ja siksi valtavan mielenkiintoisia. Monitasoisuus vaikuttaa kerronnan hierarkiaan, ja siksi teokset ovat hyviä tutkimuskohteita kerronnan näkökulmasta. Myös teosten metateatterillinen luonne tuo niihin itsensä tiedostavan tason, joka vaikuttaa useine fiktion tasoiheen analyysissäni epäluotettavuuden tulkintaan.

Sarkolan tuorein ohjaus ja käsikirjoitus on Q-teatterissa kantaesityksensä helmikuussa 2020 saanut *Pääomani*, joka käsittelee rahaa ja varallisuutta. Teos julkaistiin samoihin aikoihin myös romaanina. Muita Sarkolan ohjauksia ovat muun muassa *Harriet* (Ryhmäteatteri 2019), *I Would Prefer Not To* (Svenska Teatern 2018), *Olipa kerran minä* (Suomen Kansallisteatteri

2015) sekä *Postia Eva Dahlgrenille* (Zodiak – Uuden tanssin keskus 2007). Hän on ohjannut urallaan niin omia kuin muidenkin kirjoittamia tekstejä.

Tutkimukseni varsinaiseen aineistoon kuuluvat ainoastaan *Jotain toista*- sekä *Allt som sägs* -esitykset. *Perheenjäsen* on tutkimuksessani mukana täydentävänä aineistona, sillä se on tämän teosperheen jäsen. Vaikka käsittelemääni kolmea teosta ei tietääkseni ole suoranaisesti määritelty toisiinsa liittyviksi, niissä on niin paljon yhteistä, että pidän perusteltuna käsitellä niitä myös suhteessa toisiinsa. Esimerkiksi *Perheenjäsen*-teoksesta pois jätetystä kohtauksesta Sarkola on saanut idean *Jotain toista* -esityksen aiheeksi. Käsittääkseni kyseinen kohta on lopulta päätynyt *Allt som sägs* -esitykseen.<sup>5</sup> *Perheenjäsen* pohjustaa kahta muuta teosta: siitä kirjoitettaessa puhuttiin paljon henkilökohtaisuudesta, mikä on varmasti määrittänyt katsojien tulkintoja myös Sarkolan seuraavista töistä. *Perheenjäsen* myös perustelee osaltaan tulkintaa *Allt som sägs* -teoksen omakohtaisuudesta.

*Jotain toista – henkilökohtaisen halun näyttämö* -teoksen kantaesitys oli Q-teatterissa 19.2.2015.<sup>6</sup> Teosta esitettiin kevään 2015 ajan ja lisäksi se valittiin vierailemaan Tampereen Teatterikesään elokuussa 2015. *Jotain toista* käsittelee seksuaalista halua ja sen tuottamaa puhetta sekä Naisen suhteita niin naisiin, miehiin kuin näyttelijöihinsäkin.<sup>7</sup>

Teoksen päähenkilö on Nainen, joka ohjaa henkilökohtaista, omasta elämästään kertovaa esitystä teatteriin. Katsojat näkevät niin tämän esityksen kohtauksia kuin Naisen tapahtumahetken elämää ja keskusteluita puolisonsa ja veljensä kanssa. Ennen jokaista kohtausta Nainen kertoo yleisölle kohtauksen numeron ja esittelee kohtauksen sisältöä:

NAINEN

Seitsemäs kohtaus.

Olen yhdeksäntoista. Meillä on ollut ensi-ilta juhlat Savoy-teatterissa. Olen ollut mukana kuiskaajana, isäni työpaikalla.<sup>8</sup>

Tämän jälkeen näyttelijät esittävät kohtauksen ja samalla Nainen saattaa kertoa tapahtumista lisää yleisölle. Kohtausten aikana Nainen tarkkailee tapahtumia eri tavoin: joidenkin kohtausten aikana hän istuu paikallaan ja vain katsoo, toisten aikana taas liikkuu ja ohjailee

---

<sup>5</sup> Kemppi & Säkö 2016, 361–362.

<sup>6</sup> *Jotain toista – henkilökohtaisen halun näyttämö*, käsiohjelma 7.3.2015, Q-teatteri.

<sup>7</sup> Q-teatteri 2015.

<sup>8</sup> Sarkola 2015, 24.



näyttelijöitä. Osassa kohtauksista on tapahtumia Naisen elämän varrelta, ja osa on unia tai kuvitelmia. Kohtausten välissä – ja välillä myös niiden aikana – Nainen keskustelee ikään kuin *Jotain toista* -esityksen tapahtumahetkellä puolisonsa kanssa heidän suhteestaan tai veljensä kanssa tekeillä olevasta esityksestä. Naisen veli toimii esityksen ulkopuolella tiskijukkana ja on myös mukana esityksessä näyttelijänä.

Naista Q-teatterissa esitti Iida Kuningas, puolisoa eli Toista naista Emmi Parviainen ja Naisen veljeä Tommi Korpela.<sup>9</sup> Näytelmäkäsikirjoituksen mukaan Naisen rooli oli kantaesityksessä jaettu neljälle näyttelijälle seuraavasti: ”Nainen (kertojana ja puolisona), Nainen 2 (teini-iässä), Nainen 3 (nuoruudessa) ja Nainen 4 (aikuisena).”<sup>10</sup> Naiset 2, 3 ja 4 esiintyivät Naisen ohjaamissa kohtauksissa. Q-teatterin esityksessä Elena Leeve esitti Naista teini-iässä, Lotta Kaihua nuoruudessa ja Sanna-Kaisa Palo aikuisena. Kaikki neljä näyttelijää siis esittivät samaa Naista, mutta Kuninkaan näyttelemä Nainen kertojana ja puolisona oli ainoa oikea Nainen; Kuningas ei poistunut Naisen roolista toisin kuin Kaihua, Leeve ja Palo, joilla oli myös monia muita rooleja esityksessä.

Lisäksi näytelmätekstissä henkilöt on jaettu kahteen osaan sen perusteella, ovatko he henkilöitä näyttämön ulkopuolella vai halun näyttämöllä, jonka voi ajatella sisemmäksi fiktion tasoksi. Ulkopuolella ovat ainoastaan Nainen, Toinen nainen ja Veli. Muut henkilöt ovat halun näyttämöllä, jossa tapahtuvat Naisen ohjaaman esityksen kohtaukset. Myös Nainen esittää itseään halun näyttämöllä ohjaamiensa esitysten jälkeisistä juhlista kertovissa kohtauksissa, unikohtauksessa sekä kohtauksessa, jossa esitetään kuvitelma erosta. Osassa näistä kohtauksista myös Toinen nainen on mukana esittämässä itseään.

Näyttämö oli Q-teatterissa jaettu syvyysuunnassa kolmeen osaan. Etualalla tapahtui muun muassa Naisen ja Toisen naisen kohtaamisia sekä muita esityksen ulkopuolisia tapahtumia ja keskusteluita. Keskellä esitettiin fiktiivisiä kohtauksia, ja keskikohta oli korotettu muuta näyttämöä korkeammalle. Takana taas oli näyttelijöiden takatila, jossa he vaihtoivat vaatteita, valmistautuivat kohtauksiin ja odottivat vuoroaan. Takatila oli erotettu keskinäyttämöstä ohuista ketjumaisista kaistaleista muodostuvilla verhoilla. Tila oli siis jaettu useammalle eri fiktion tasolle, jolloin jo henkilöiden sijoittuminen tilassa loi erilaisia merkityksiä toiminnalle.

---

<sup>9</sup> *Jotain toista – henkilökohtaisen halun näyttämö*, käsiohjelma 7.3.2015, Q-teatteri.

<sup>10</sup> Sarkola 2015, 2.

*Allt som sägs* sai ensi-iltansa Viiruksessa 4.11.2016.<sup>11</sup> Teos nostaa esiin kysymyksiä ihmisten välisestä kommunikaatiosta ja yhteydestä, toisen ihmisen tavoittamisesta sekä siitä, mikä on sanotun ja tarkoitetun välinen yhteys.<sup>12</sup> Teoksessa ei ole ohjaajan tapaista kertojahahmoa, mutta päähenkilöä esittää jälleen useampi näyttelijä. Käsikirjoituksessa kyseiset roolit on nimetty Flickaniksi, Kvinnaniksi ja Naiseksi. Käytän työssäni päähenkilöstä käsikirjoituksessa ilmoitettuja nimiä, jotta hahmot olisi helppo erottaa toisistaan. Nimiä ei voi kääntää suomeksi, sillä Kvinnan kääntyisi Naiseksi, jolloin käsiteltävänä olisi kaksi samoin nimettyä hahmoa. Hahmojen nimet ja kieleen liittyvät kysymykset ovat myös osa analyysiä, ja käsittelen niitä luvussa IV. Viiruksen esityksessä sekä Flickania että Kvinnania esitti Jessica Raita, ja Naisen roolissa oli Sanna-Kaisa Palo. Päähenkilön lisäksi esityksessä oli Robert Kockin esittämä äiti, Viktor Idmanin esittämä veli sekä Idmanin ja Maria Ahlrothin esittämiä kavereita ja muita hahmoja sekä kertojan osuuksia.

*Allt som sägs* kertoo Flickanin, Kvinnanin ja Naisen elämästä. Ensimmäisen näytöksen kohtauksissa päähenkilö on lapsi, ja nämä kohtaukset Flickanin elämästä liittyvät perheen kohtaamisiin ja dynamiikkaan, kouluun sekä ystävyys-suhteisiin. Toisessa näytöksessä päähenkilö on jo aikuinen, Kvinnan, joka yrittää tavoittaa etäiseksi jääneitä perheenjäseniään. Nainen on periaatteessa olemassa koko esityksen ajan, mutta ensimmäisen näytöksen aikana hän näyttäytyy ainoastaan muutaman kerran ja tyytyy silloinkin tarkkailemaan tapahtumia taustalta. Toisessa näytöksessä Nainen on esillä ja äänessä Kvinnanin rinnalla, ja näytöksessä on useita Naisen puheluita, joissa hän avaa ystävilleen pelkojaan ja kokemuksiaan esimerkiksi yksinäisyydestä ja häpeästä. Esitys on muuten ruotsinkielinen, mutta Naisen hahmo puhuu esityksessä suomea. Kvinnan ja Nainen poikkeavat toisistaan melko radikaalisti niin ulkoisesti kuin käytökseltäänkin, mutta tulkitsen ja myöhemmin perustelen heidän olevan sama henkilö eri fiktion tasolla.

Fiktion tasojen välisiä eroja tai edes niiden läsnäoloa esityksessä ei tuoda esille yhtä selkeästi kuin *Jotain toista-* ja *Perheenjäsen-*esityksissä. Suurin syy tälle on suoraan katsojille puhuvan, esitystä ohjailevan kertojahahmon puuttuminen. Tulkitsen kuitenkin Naisen hahmon olevan Flickania ja Kvinnania ulommalla fiktion tasolla, sillä hän pysyy esityksessä mukana

---

<sup>11</sup> Ilona esitystietokanta: *Allt som sägs*.

<sup>12</sup> *Allt som sägs*, käsiohjelma 11.11.2016, Viirus.

muuttumattomana Flickanin ja Kvinnanin eri elämänvaiheiden läpi, eivätkä muut hahmot kiinnitä häneen huomiota. Näin ollen siis myös *Allt som sägs* tapahtuu samanaikaisesti useammalla eri fiktion tasolla.

*Perheenjäsen*-teoksesta kirjoitan julkaistun näytelmän sekä esityksestä tekemieni muistiinpanojen ja muistikuvieni perusteella. Näin esityksen Tampereen Teatterikesässä 11.8.2012. Lisäksi käytän lähteinä muutamaa lehtikirjoitusta. *Perheenjäsen* sai ensi-iltansa Teatteri Takomossa 5.11.2011, ja lopulta sitä esitettiin kahden esityskauden aikana yhteensä 64 kertaa.<sup>13</sup> Esitys valittiin Teatterikesään, ja se vieraili Ruotsissa, jossa sitä esitettiin Riksteaternin järjestämällä kiertueella useammassa kaupungissa.<sup>14</sup>

*Perheenjäsen* sisältää irrallisia kohtauksia päähenkilön elämästä niin nykyhetkestä kuin menneisyydestäkin. Kohtausten avulla käsitellään päähenkilön isäsuhdetta ja sen vaikutusta hänen elämäänsä ja omaan vanhemmuuteensa. Rakenteellisesti, useamman fiktion tasonsa vuoksi *Perheenjäsen* on samankaltainen kuin *Jotain toista*. Teos alkaa metateatterillisellä introlla, jossa esityksen ohjaajana ja kertojana toimiva Nainen keskustelee isänsä kanssa tulevan esityksen ja ylipäänsä teatterin luonteesta. Nainen kuvaa introssa itseään esityksen kertojaksi. Hän on näennäisesti yleisön kanssa samalla tasolla, ja hänen tehtävänsä on kertojahahmona kommentoida tapahtumia, kertoa mielipiteitään ja kuljettaa esitystä eteenpäin. Naisen esityksessä ohjaaman esityksen sisällä häntä edustaa Tyttö, ja lisäksi siinä esiintyvät muun muassa Isä sekä Tytön lapsi. Hahmoista Isä vastaa *Jotain toista* -esityksen Veljeä, sillä myös hän on hetkittäin esityksen ulkopuolella keskustellessaan Naisen kanssa. Takomon näyttämöllepanossa Naista esitti Hanna Raiskinmäki, Tyttöä Lotta Lehtikari, Isää Antti Holma sekä Lasta ja muita rooleja Seppo Merviä.

Heti teoksen introssa nostetaan esille kysymys tarinan ja esityksen sekä tarinan ja todellisuuden vastakkainasettelusta: esityksessä ei välttämättä ole tarinaa, ja kaikki lavalla tapahtuva on Naisen mukaan todellisuutta. Esityksestä ja todellisuudesta puhuu Nainen, kun taas Isää kiinnostavat ”vanhan koulukunnan edustajana” enemmän tarinat. Kyseinen keskustelu ohjaa vastaanottajaa tarkastelemaan ja tulkitsemaan teosta tietyllä tavalla. Väite siitä, että *Perheenjäsen* on todellisuutta, tuo ajatuksen henkilökohtaisuudesta – johon Nainen

---

<sup>13</sup> Ilona esitystietokanta: *Perheenjäsen*.

<sup>14</sup> Teatteri Takomo 2013.

myös sanoo näytelmässä pyrkivänsä – ja herättää kysymyksen siitä, kuinka paljon henkilöt ja tapahtumat oikeastaan ovat todellisuutta ja kuinka paljon fiktiota. Ovatko esimerkiksi alun ajatukset Sarkolan omia? Henkilökohtaisuus nostettiin esille myös *Perheenjäsen*-esityksen kritiikeissä. Esityksen teatteriperheessä kasvanut Nainen sekä tämän näyttelijäisä on tahtomattakin helppo yhdistää tosielämään, sillä moni tietää, että Milja Sarkolan isä on näyttelijä Asko Sarkola. Milja Sarkola itse on myös kertonut Imagen haastattelussa tekevänsä todellisuudesta fiktiota ja käyttävänsä itseään materiaalina.<sup>15</sup>

Koska *Perheenjäsen* ja *Jotain toista* muistuttavat toisiaan rakenteellisesti, on aiemman teoksen nähneen loogista tulkita jälkimmäistä samalla tavalla kuin ensimmäistä. *Allt som sägs* -esityksen muoto taas poikkeaa kahdesta aiemmasta jonkin verran puuttuvan kertojahahmon takia. Koska *Allt som sägs* on kuitenkin Sarkolan itsensä kirjoittama ja ohjaama, sen voi sijoittaa samaan jatkumoon kahden edeltäjänsä kanssa. Myös Helsingin Sanomien arvostelussa teosta verrataan *Perheenjäsen*-esitykseen ja huomautetaan ”tunnistettavan isän, Asko Sarkolan” hahmon puuttumisesta.<sup>16</sup>

Väitän, että myös *Perheenjäsen* sopisi tutkittavaksi kerronnan epäluotettavuuden näkökulmasta. Epäluotettavuudeksi tulkitsemisen esimerkiksi vallan vaihtumisen Naisen ja Isän hahmon välillä. Eräässä kohtauksessa Isä alkaa kommentoida Naisen ohjaajana tekemiä valintoja, minkä jälkeen hän ottaa kertojan roolin esittelemällä, mitä seuraavaksi tulee tapahtumaan: ”Nainen ja tyttö tanssivat.” Nainen vastustaa tätä, mutta kohtauksen lopulla parenteesi kuitenkin kertoo Naisen ja Tytön tanssivan, suutelevan ja poistuvan.<sup>17</sup> Kerronnan epäluotettavuus liittyy siihen, että aivan teoksen alussa on tehty selväksi, että koko esitys on Naisen ohjaama ja täten Naisen näkökulmaa. Kun Isä yhtäkkiä ottaa Naisen roolin kertojana ja alkaa hallita kohtauksen tapahtumia, on epäselvää, kuka kaiken takana on. Kenen näkökulmasta tapahtumat esitetään? Samankaltaista tilannetta käsittelen tarkemmin *Jotain toista* -esityksen analyysissä luvussa III.

### **Sarkolan teosten autofiktiivisyys**

Pirkko Saision kaunokirjallisen trilogian autofiktiivisyyttä tutkinut Päivi Koivisto kirjoittaa väitöskirjassaan, että autofiktion määrittelyssä on kaksi eri koulukuntaa. Formalistisen

---

<sup>15</sup> Saario 2015.

<sup>16</sup> Kytölä 2016.

<sup>17</sup> Sarkola 2012, 43–44.

kirjallisuudentutkijan Gérard Genetten mukaan autofiktio merkitsee kirjailijan tavoin nimetyille henkilölle tapahtuvia, selvästi fiktiivisiä tapahtumia. Serge Doubrovsky, poststrukturalismista ja psykoanalyysistä vaikutteita saanut kirjailija, sen sijaan pitää Genetten määritelmää vääränä. Hänen mukaansa autofiktiossa omaelämäkerrallinen kertomus siirretään romaanin sisään, jolloin autofiktio on omaelämäkerran alakategoria. Koiviston käsittelemä Saision trilogia on määritelty sekä omaelämäkerraksi että fiktiiviseksi teokseksi, ja tämä ristiriitainen asema tekstin sisäisen ja ulkoisen määrittelyn välillä on juuri se paikka, johon autofiktio sijoittuu.<sup>18</sup>

Näkemykseni mukaan sekä *Jotain toista*- että *Perheenjäsen*-teosten kohdalla kyse on samasta asiasta. Teoksia ei ole määritelty omaelämäkerrallisiksi, ja haastatteluissa Sarkola on sanonut kaiken näyttämöllä tapahtuvan olevan fiktiota. Toisaalta Sarkola on myös kertonut käyttävänsä itseään materiaalina ja tekevänsä todellisuudesta tarinaa.<sup>19</sup> Teoksissa teatteriohjaajana toimiva ja siten Sarkolaan helposti yhdistyvä kertojahahmo ilmaisee, että aikoo käsitellä esityksissä omaa elämäänsä, mikä luo omaelämäkerrallisen kehyksen esitykselle. Teoksista katsojan on mahdollista tunnistaa yhtymäkohtia kertojahahmon ja todellisen Milja Sarkolan välillä: näyttelijäveli tai teatterinjohtajaisä vahvistavat tunnetta teosten omakohtaisuudesta. Koska teokset eivät yhtymäkohdista huolimatta ole omaelämäkertoja, ne ovat määriteltävissä autofiktioksi.

Määritelmää teosten autofiktiivisyydestä tukee myös niiden vastaanotto. *Perheenjäsen*-esityksen kritiikeissä teosta kuvattiin omakohtaiseksi ja Asko Sarkolan nimi nostettiin esille. Milja Sarkolan kerrottiin myös inspiroituneen Karl Ove Knausgårdin tunnustuksellisesta tyylistä.<sup>20</sup> Knausgårdin *Taisteluni*-sarja on tunnettu esimerkki autofiktiivisestä kirjallisuudesta, ja tähän tunnustuksellisuuskin viittaa. *Jotain toista* -teoksen kritiikissä kuvattiin sekä *Perheenjäsen*- että *Jotain toista* -teosten pohjautuvan omaelämäkerralliseen materiaaliin.<sup>21</sup> Samoihin aikoihin omakohtaisuutta käsiteltiin myös Sarkolan haastatteluissa.<sup>22</sup> Teosten vastaanotossa omaelämäkerrallisuutta ei juurikaan kyseenalaistettu, vaan se otettiin itsestäänselvyytenä. Toisaalta, kuten Sarkola itsekin on korostanut, näyttämöllä kaikki on fiktiota, eikä esityksiä pidetty myöskään suorina kertomuksina Sarkolan elämästä: ”Mutta ei

---

<sup>18</sup> Koivisto 2011, 31; 34.

<sup>19</sup> Saario 2015.

<sup>20</sup> Viitaniemi 2011; Säkö 2011.

<sup>21</sup> Säkö 2015.

<sup>22</sup> Ks. esim. Saario 2015.

tämä ehkä kuitenkin ole tunnustusnäytelmä Sarkolasta itsestään. Tai vaikka olisikin, en voi sitä tietää, eikä se ole olennaista.”<sup>23</sup>

Myös Katri Tanskanen tulkitsee *Jotain toista* -näytelmän edustavan autofiktio-genreä. Hän perustelee tulkintansa samankaltaisesti kuin minä tässä tutkielmassa teen: ajatukset teoksen henkilökohtaisuudesta pohjautuvat päähenkilön eli Naisen ja Milja Sarkolan välisiin yhtymäkohtiin, yleisön aiempiin tietoihin Sarkolasta sekä *Perheenjäsen*-teoksen kohdalla käytyyn julkiseen keskusteluun.<sup>24</sup>

Aineistoni kolmesta Sarkolan teoksesta *Allt som sägs* antaa vähiten viitteitä autofiktioon ja omaelämäkerrallisuuteen. Teos on täysin mahdollista tulkita puhtaaksi fiktioksi, samoin kuin toki muutkin autofiktiiviset teokset. Se, että määrittelen tässä työssä myös *Allt som sägs* -teoksen autofiktiiviseksi, perustuu paljolti siihen, että tarkastelen näitä kolmea keskenään samankaltaista teosta jatkumona. Vaikka *Allt som sägs* -esityksessä ei ole kertojahahmoa, joka kuljettaisi esitystä tai kertoisi suoraan omasta elämästään, päähenkilö on hyvin samankaltainen kuin kahdessa aiemmassa teoksessa. Kaikissa teoksissa käydään suhteellisen kronologisesti läpi jokseenkin epävarman naispäähenkilön elämää erilaisiin tunteisiin liittyvien tapahtumien kautta. Kaikissa teoksissa myös päähenkilö jakautuu useampaan osaan, vaikkakaan *Allt som sägs* -esityksessä Flickania ja Kvinnania sekä Naista ei yhtä eksplisiittisesti määritellä yhdeksi ja samaksi henkilöksi. Hahmot on kuitenkin nimetty samalla tavalla vain naiseksi tai tytöksi, jolloin autofiktio-mahdollisuus on edelleen olemassa. Jos päähenkilö olisi nimetty erisnimellä, joka ei olisi Milja Sarkola, teoksen määrittely autofiktioksi olisi todennäköisesti heti hankalampaa.

Koska *Jotain toista* ja *Perheenjäsen* ovat määriteltävissä autofiktiivisiksi teoksiksi ja koska *Allt som sägs* on niiden kanssa hyvin samankaltainen, pidän mahdollisena, että myös viimeisenä mainittua teosta voi tutkia autofiktiona. Aion kuitenkin painottaa tässä työssä autofiktiivistä näkökulmaa enemmän *Jotain toista* -teoksen kohdalla, sillä epäluotettavuuden näkyminen fyysisessä kertojahahmossa antaa siihen hyviä mahdollisuuksia.

Autofiktiivisyyden määrittely ja sen käsittely eivät ole lainkaan yksiselitteisiä asioita, ja niitä voisi käsitellä paljon laajemminkin. Tässä työssä en kuitenkaan rajauksen vuoksi pysty

---

<sup>23</sup> Viitaniemi 2015.

<sup>24</sup> Tanskanen 2017, 152.

keskittymään niihin tämän enempää, sillä tutkimukseni tärkein kehys on kerronnan epäluotettavuus. Autofiktiivisyyden tuovat mukanaan tutkielmassa käsiteltävät teokset. Koen, ettei autofiktion näkökulmaa voi täysin sivuuttaa, sillä se on ollut merkittävässä osassa niin teosten vastaanotossa kuin tulkinnassakin.

## II EPÄLUOTETTAVA KERRONTA JA KERRONTA TEATTERISSA

Tässä luvussa käsittelen kirjallisuudentutkimuksesta lähtöisin olevaa epäluotettavan kertojan käsitettä. Esittelen myös käsitteen määritelmän saanutta kritiikkiä ja siitä käytyä keskustelua. Sen jälkeen käsittelen ylipäänsä kerrontaa ja kertojia sekä niiden epäluotettavuutta teatterissa, jossa tapahtuvaa kerrontaa ei ole aina mimesiksen eli näyttämisen hallitessa välttämättä edes tunnustettu. Se on yksi syy, miksi narratologinen tutkimus ei ole vielä vakiinnuttanut asemaansa teatterintutkimuksen puolella.

Koska kertomusteoria on kehitetty kirjallisuudentutkimusta varten, teatteriin sovellettaessa on otettava huomioon teatterin erityispiirteet taidemuotona. Muun muassa Brian Richardson tarjoaa tähän artikkeleissaan hyvän pohjan. Teatterissa esimerkiksi fyysiset näyttelijät tuovat oman tasonsa tarinaan, jolloin tulkinta ei ole pelkästään sen varassa, mitä vastaanottaja lukemansa perusteella kuvittelee. Teatteri lisää kerrontaan tasoja ja toisaalta toteuttaa kerrontaa eri tavoin kuin proosa.

Vaikka näytelmiä voi lukea ja tutkia kirjallisuutena, poikkeavat ne silti kerronnaltaan suuresti kertomakirjallisuudesta. Näytelmä ei edellytä näkyvää tai yksiselitteistä kertojaa, mutta esimerkiksi romaaneissa kertoja on aina tavalla tai toisella läsnä; mikäli ei olisi kertojaa, ei olisi ketään kertomassa romaanin tarinaa, eikä siten olisi koko romaaniakaan. Etenkin teatteriesityksestä on helppo ajatella, ettei kertojaa välttämättä tarvita lainkaan, sillä näyttelijöiden, dialogin, lavastuksen ja puvustuksen avulla kerronta hoituu kuin itsestään. Näin onkin fyysisen, havaittavan kertojahahmon kohdalla, mutta todellisuudessa kerronnalliset valinnat on kuitenkin tehty jonkun kautta, jostakin näkökulmasta. Samoin kerrontaa tapahtuu koko ajan, vaikkei sitä tehtäisikään sanallisesti kuten proosassa.

### Epäluotettava kerronta ja sisäistekijä

Wayne C. Booth, joka oli yksi kertomusteorian eli narratologian perustajista, loi vuonna 1961 julkaistussa teoksessaan *The Rhetoric of Fiction* sekä epäluotettavan kertojan (*unreliable narrator*) että sisäistekijän (*implied author*) käsitteet. Boothin määritelmän mukaan kertoja on luotettava, jos hän toimii sopusoinnussa teoksen normien eli sisäistekijän normien kanssa, ja epäluotettava, mikäli näin ei ole.<sup>25</sup> Boothin määritelmä käsitteestä kanonisoitui nopeasti, eikä

---

<sup>25</sup> Booth 1983, 158–159.



sitä kyseenalaistettu pitkään aikaan. Sittenkin epäluotettava kerronta on noussut keskeiseksi kysymykseksi kerronnan teoriassa, sillä se on rikas teema, joka sisältää kiehtovia teoreettisia ongelmia.<sup>26</sup>

Sen jälkeen kun Boothin määritelmää ja etenkin sisäistekijän käsitettä lopulta alettiin vuosikymmeniä myöhemmin haastaa ja kyseenalaistaa, aiheesta ovat kirjoittaneet useat tutkijat ja teoreetikot, muun muassa Shlomith Rimmon-Kenan, Tom Kindt ja Hans-Harald Müller. Kritisoijien mukaan totutut teoriat epäluotettavasta kerronnasta jättävät epäselväksi muun muassa sen, miten kertojan epäluotettavuus käsitetään lukemisprosessissa. Käytetyimpiä metaforia aiheeseen liittyen on ”reading between the lines”, joka on ympäröivä ja abstrakti eikä kerro, miten lukija todellisuudessa pääättelee epäluotettavuuden. Ongelmallisena pidetään myös epäluotettavan kertojan määrittelyä suhteessa normaaleihin moraalikäsitteisiin tai maalaisjärkeen, sillä mitään yleisesti määriteltyä normaalia ei ole olemassa.<sup>27</sup>

Shlomith Rimmon-Kenanin mukaan epäluotettavuuden keskeisinä lähteinä pidetään kertojan rajoittunutta tietämystä, asianosaaisuutta tai henkilökohtaista suhdetta tapahtumiin sekä ongelmallista arvomaailmaa. Viimeiseksi mainittu palautuu suoraan Boothiin, sillä kertojan arvomaailmaa peilataan juuri sisäistekijän arvoihin. Rimmon-Kenanin mukaan kertojan ja sisäistekijän arvojen ja normien välinen ristiriita voi paljastua esimerkiksi silloin, kun myöhemmät tapahtumat osoittavat kertojan olleen väärässä tai kun kertojan ja muiden hahmojen näkemykset ovat jatkuvasti ristiriidassa keskenään.<sup>28</sup>

Eri suuntausten narratologit eivät ole yksimielisiä siitä, kuinka epäluotettavaa kerrontaa luodaan ja tunnistetaan tekstistä. Retorisen narratiivisen teorian traditioon nojaavat tutkijat luottavat edelleen Boothin alkuperäiseen määritelmään ja ovat tämän seuraajia.<sup>29</sup>

Vastakkaisella puolella ovat kognitiivisen suuntauksen narratologit, jotka painottavat epäluotettavan kerronnan tulkinnassa tekstin ulkopuolisia elementtejä eli lukijan reaktiota ja tämän kulttuurista viitekehystä. Heistä epäluotettavuus ei siis ole kertojan luonteenpiirre vaan lukijan tulkintastrategia, ja epäluotettavuus näkyy näin ainoastaan lukijan ja tekstin välisessä

---

<sup>26</sup> Nünning 2005, 89–90.

<sup>27</sup> Emt., 92–93; 96–97.

<sup>28</sup> Rimmon-Kenan 1999, 128–129.

<sup>29</sup> Nünning & Schwanecke 2015, 201.

vuorovaikutuksessa. Retorisen lähestymistavan narratologit ovat vuorostaan kritisoineet kognitivisteja lukijan roolin korostamisesta kirjailijan toiminnan ja epäluotettavuuden tekstuaalisten signaalien kustannuksella.<sup>30</sup>

Koska kritiikki ilmiön ympärillä keskittyy vahvasti sisäistekijään, käsittelen itsekin kyseistä käsitettä. Epäluotettavasta kerronnasta ei kirjoiteta missään ilman, että samalla käsitellään sisäistekijää. Käsitteen luoja Boothin määritelmän mukaan kirjailija luo teosta kirjoittaessaan tietoisesti implisiittisen, paremman version itsestään. Vaikka kirjailija yrittäisi olla puolueeton, hän kuitenkin kirjoittaa tietyllä tyylillä, eikä voi täten koskaan olla neutraali kaikkia arvoja kohtaan. Lukija muodostaa kuvan sisäistekijästä sen perusteella, minkälaisen tarinan tämä on päättänyt kertoa. Tuohon kuvaan eivät vaikuta ainoastaan eksplisiittiset kommentit ja merkitykset, vaan myös hahmojen toiminnan moraaliset sisällöt. Pohjimmiltaan sisäistekijä on siis omien valintojensa summa.<sup>31</sup> Boothin määritelmä sisäistekijästä ei ole aivan yksiselitteinen. Toisaalta se on kirjailijan luoma parempi minä, toisaalta taas kaikki se, mitä lukija voi lukemansa perusteella päätellä. Nämä kaksi määritelmää eivät toki sulje toisiaan pois, mutta en myöskään pidä välttämättömänä, että kirjailija loisi tietoisesti parempaa versiota itsestään aina teosta kirjoittaessaan. Koska kirjailijan ja lukijan välinen etäisyys on aina olemassa, sisäistekijän määritelmä jää lopulta lukijan varaan.

Eniten sisäistekijän käsitettä on kritisoinut saksalainen englannin kielen ja kirjallisuuden professori Ansgar Nünning, joka on kirjoittanut useita artikkeleita epäluotettavasta kerronnasta ja tarpeesta määritellä ilmiö selkeämmin. Erityisen tyytymätön Nünning on sisäistekijän käsitteeseen ja siihen, että jopa sivistyneet artikkelit nostavat tämän käsitteen esille kyseenalaistamatta. Sisäistekijän käsite on hänen mukaansa paradoksaalinen ja huonosti määritelty, eikä epäluotettavaa kertojaa pitäisi määritellä tällaisen käsitteen avulla.<sup>32</sup> Toki muutkin teoreetikot ovat huomanneet käsitteen ongelmallisuuden: Nünning viittaa esimerkiksi Rimmon-Kenaniin, joka ehdottaa, että sisäistekijästä voisi puhua henkilöityneen toisen minän sijaan konstruktiona, jonka lukija kokoaa kaikista tekstin aineksista.<sup>33</sup> Nünning itse olisi kuitenkin valmis menemään vielä pidemmälle ja hylkäämään sisäistekijän käsitteen kokonaan.<sup>34</sup>

---

<sup>30</sup> Nünning 2005, 94–95; 99; 105.

<sup>31</sup> Booth 1983, 70–71; 73–75; 151.

<sup>32</sup> Nünning 1999.

<sup>33</sup> Rimmon-Kenan 1999, 111.

<sup>34</sup> Nünning 1999.

Vaikka Boothin määritelmä sisäistekijästä on rajoittunut ja epämääräinen, en näe mitään syytä hylätä käsitettä kokonaan. Esimerkiksi Rimmon-Kenanin näkemys lukijan muodostamasta konstruktiosta on mielestäni käytännöllinen, ja itse asiassa käsitykseni on, että useat muutkin teoreetikot tunnustavat tällaisen konstruktion olemassaolon. He eivät vain suostu kutsumaan sitä Boothin tavoin sisäistekijäksi. Koska teoksen perusteella ei koskaan voi päästä käsiksi fyysiseen tekijään eli oikeaan kirjailijaan ja hänen intentioihinsa, sisäistekijä on mielestäni avulias käsite kuvaamaan sitä, mitä fyysisen tekijän ja vastaanottajan välisestä kommunikaatiosta muuten jää puuttumaan. Eritoten tutkimieni esitysten käsittelyssä sisäistekijä on varsin tarpeellinen käsite, joka voisi myös olla vastaus autofiktion problematiikkaan eli siihen, että fyysistä tekijää ja teoksen kertojaa pidetään virheellisesti samana henkilönä. Todellisuudessa katsojan voisi ajatella tuntevan autofiktion kertojan perusteella ainoastaan sisäistekijän, ei oikeaa kirjailijaa teoksen takana.

Mitä tulee epäluotettavan kertojan määrittelyyn, Ansgar Nünning pitää hedelmällisimpänä tapana yhdistellä kognitiivista ja retorista lähestymistapaa. Näitä yhdistelemällä Nünning on tullut siihen tulokseen, ettei kertojan epäluotettavuus riipu pelkästään koko tekstin – tai teoreetikosta riippuen sisäistekijän – sekä kertojan normien ja arvojen välisestä ristiriidasta. Epäluotettavuuteen vaikuttaa myös kertojan ja lukijan maailmankuvan ja normaaliuden standardien välinen ristiriita. Eri koulukunnan teoreetikoiden välillä vallitsee myös yhteisymmärrys siitä, että epäluotettavuuden aiheuttajana on kirjailijan, tekstin ja lukijan reaktion välinen suhde. Suuntauksesta riippuu kuitenkin se, miten tärkeänä kutakin näistä kolmesta osa-alueesta pidetään: esimerkiksi kognitiiviset narratologit pitävät tärkeimpänä lukijan reaktiota ja tämän kulttuurista kehystä.<sup>35</sup>

Koen, ettei epäluotettavuutta voi määritellä ottamatta huomioon kaikkia kolmea osa-aluetta. Kirjailijan aikomuksella ei ole suurtakaan merkitystä, jos vastaanottaja ei pysty tulkitsemaan sitä tekstin tai esityksen avulla. Näin ajateltuna tuntuu sangen turhalta väitellä siitä, käyttääkö yhtenä terminä sisäistekijää vai jotain muuta, jos kaikki kuitenkin tunnistavat rakenteen. Käytän itse tutkielmassani sisäistekijän käsitettä, sillä kuten kirjoitin aiemmin, useimmat määritelmät tuntuvat tunnistavan sisäistekijän, mutta eivät suostu kutsumaan sitä sillä nimellä.

---

<sup>35</sup> Nünning 2005, 95; 104–105.

En pidä sisäistekijää Boothin tavoin tietoisesti luotuna kuvana, vaan sinä konstruktiona, jonka vastaanottaja teoksen antamien tietojen perusteella muodostaa.

Käsitteiden ja teorioiden haastamisen lisäksi epäluotettavan kerronnan teoriaa on kehitetty eteenpäin niin Boothin kuin muidenkin tulkintojen pohjalta. Esimerkiksi James Phelan ja Mary Patricia Martin ovat eritelleet kuusi erilaista epäluotettavan kerronnan tyyppiä. Heidän mukaansa kertojilla on kolme päätehtävää: raportointi, tulkitseminen ja arviointi. Näitä tehtäviä epäluotettava kertoja voi tehdä joko puutteellisesti ja väärin, jolloin yhteensä saadaan kuusi tapaa olla epäluotettava.<sup>36</sup> Epäluotettavan kertojan intentioita sen sijaan on tarkastellut Greta Olson, johon palaan luvussa III.

### **Kerronta ja epäluotettavuus teatterissa**

Perinteisessä draamateatterissa ei Patrice Pavis'n mukaan yleensä esiinny kertojaa, mutta tietyissä teatterin lajeissa, esimerkiksi eepissä teatterissa, kertoja käytetään. Kertoja on hahmo, joka antaa tietoa muille hahmoille tai katsojille ja kommentoi tapahtumia suoraan. Tavallisinta on, että kertoja kertoo sanallisesti asioita, joita ei syystä tai toisesta voida näyttämöllä näyttää. Joskus kerronnan ja draamallisen toiminnan välille on vaikea vetää rajaa, sillä kertojan ilmaisu on aina sidoksissa näyttämöön ja kerronta täten aina jollain tasolla dramatisoitua toimintaa.<sup>37</sup> Nykyään toki teatteri on paljon muutakin kuin perinteistä draamateatteria, ja kertoja esiintyy muuallakin kuin eepissä teatterissa.

Kertojaa ja erilaisia kerronnan muotoja voi käyttää teatterissa lukuisin eri tavoin. Ansgar Nünning ja Christine Schwanecke mainitsevat esimerkkeinä kerronnasta ekstrapadieettiset eli fiktion uloimmalla tasolla esiintyvät kertojat, fokalisoijat sekä tarinan sisällä kertovat hahmot. Draamallisen kerronnan keinot voivat myös olla irrallaan fyysisestä kertojahahmosta, ja mikäli tätä ei ota huomioon, näkemys kerronnasta jää melko rajoitetuksi.<sup>38</sup> Brian Richardson määrittelee kertojaksi sen puhujan tai tietoisuuden, joka muodostaa, kuvailee tai synnyttää näytelmän hahmojen toiminnan. Yksinkertaisena esimerkkinä teatterin kerronnasta hän pitää prologeja ja epilogia. Prologi esimerkiksi tarjoaa alustavan kehyksen tuleville tapahtumille,

---

<sup>36</sup> Phelan 2005, 50–51.

<sup>37</sup> Pavis 1998, 234–235.

<sup>38</sup> Nünning & Schwanecke 2015, 190; 194.

mutta prologin tai epilögin esittäjää ei voi suoraan yhdistää kirjailijaan, henkilöhahmoon eikä kertojaan sanan totutussa merkityksessä.<sup>39</sup>

Kotimaisista esityksistä esimerkiksi Saara Turusen käsikirjoittamassa ja ohjaamassa *Broken Heart Story* -teoksen kantaesityksessä (Q-teatteri 2011) oli kuoro hieman kuten antiikin näytelmissäkin. Yhteen ääneen puhuva kuoro toimi heterodiegeettisen eli tarinaan osallistumattoman kertojan tavoin, mutta katsojille tapahtumista suoraan kertoi myös henkilöhahmo nimeltä Kirjailija. Välillä Kirjailija ja kuoro kertoivat tapahtumista vuorotellen jatkaen siitä, mihin toinen oli jäänyt. Pipsa Longan käsikirjoittamassa näytelmässä *Lauluja harmaan meren laidalta* (kantaesitys Turun Kaupunginteatterissa 2013) taas on kaikkietävää kertojaa muistuttava hahmo. Tuo kertoja kuljettaa tapahtumia ja tietää henkilöiden ajatukset ja tunteet, ja vaikka hän Turun Kaupunginteatterin esityksessä liikkui muiden hahmojen joukossa, hän oli heille kaikille näkymätön. Mainitsen kyseiset esimerkit kerronnasta puuttumatta niiden epäluotettavuuteen, sillä koen, että on tärkeä ymmärtää kerronnan mahdollisuuksia teatterissa, jotta voi edelleen tarkastella kerronnan epäluotettavuutta.

Kerrontaan ja siten sen epäluotettavuuteen liittyy myös näkökulma. Gérard Genetten mukaan useilla näkemykseksi tai näkökannaksi kääntyvillä termeillä (esimerkiksi *vision*, *field* ja *point of view*) on liian visuaaliset konnotaatiot, minkä vuoksi hän on ottanut käyttöön abstraktimman termin fokalisaatio (*focalization*).<sup>40</sup> Fokalisointiin sisältyvät näkemisen lisäksi fokalisoijan muutkin aistihavainnot sekä tiedollinen, ideologinen ja tunne-elämään liittyvä suuntautuminen.<sup>41</sup> Genette jakaa fokalisoinnin sisäiseen ja ulkoiseen fokalisointiin. Ulkoisessa fokalisoinnissa kertoja kertoo päähenkilön teoista ja toiminnasta, kun taas ajatukset ja tunteet ilmenevät sisäisessä fokalisaatiossa. Fokalisointimattomaksi kerronnaksi hän määrittelee kaikkietävän kerronnan eli kertojan, joka tietää henkilöhahmoja enemmän. Fokalisointi voi olla kiinteää tai vaihtuvaa, eikä tietty fokalisaation muoto välttämättä kata koko teosta.<sup>42</sup>

Kirjallisuudentutkija ja professori Shlomith Rimmon-Kenan kuvaa fokalisoinnin käsitteellä sitä, mistä perspektiivistä ja minkälaisen ”prisman” kautta tarina esitetään. Termi vastaa

---

<sup>39</sup> Richardson 1988, 194–195.

<sup>40</sup> Genette 1980, 189.

<sup>41</sup> Hosiasluoma 2003, 250.

<sup>42</sup> Genette 1980, 189–191.

Genetten käyttämää käsitettä, mutta Rimmon-Kenan käyttää sitä eri syistä: hänen mukaansa käsite luo selkeyttä kerronnan ja perspektiivin erotteluun, mitä esimerkiksi termi näkökulma ei tee. Fokalisointi ja kerronta ovat kaksi erillistä toimintoa, mutta joskus ne voidaan myös yhdistää. Hän-muotoisessa kerronnassa kertoja on kolmannen persoonan käyttäjä, kun taas fokalisoiija on tietoisuuden keskus tai tapahtumien heijastaja. Fokalisointi ja kerronta ovat toisistaan erillään myös minä-kerronnassa, kun esimerkiksi kertojana voi olla päähenkilö aikuisena mutta fokalisoijana sama henkilö lapsena. Fokalisoiija on aina esitetyn maailman sisällä oleva henkilö.<sup>43</sup> Näin ollen esimerkiksi *Jotain toista* -esityksessä kertoja on luonnollisesti Nainen, mutta fokalisoiija vaihtelee läpi esityksen. Nainen aikuisena ei voi olla oman lapsuutensa fokalisoiija, sillä asiat on koettu jo lapsena, mutta Nainen aikuisena ja kertojana voi päättää esimerkiksi rajauksesta ja toisaalta vaikka epäluotettavuuttaan kertoa asiat väärin. *Allt som sägs* -teoksessa minä-kertojaa ei ole, mutta samalla tavoin fokalisoiijan voi ajatella vaihtuvan päähenkilön iän mukaan.

Fokalisaatioon liittyy läheisesti myös termi *perspectivisation*, jonka käännän tässä tutkielmassa perspektivisaatioksi, ja näiden käsitteiden välistä suhdetta ovat käsitelleet muun muassa Tatjana Jesch ja Malte Stein. Tutkijat lähtevät liikkeelle Genetten epämääräisestä tavasta käyttää käsitteitä fokalisaatio ja perspektiivi, ja he korvaavat jälkimmäisen käsitteen termillä perspektivisaatio. Fokalisaationa he pitävät sitä, että kirjailija pimittää lukijalta tietoa väliaikaisesti tai pysyvästi, ja perspektivisaation he ymmärtävät jonkin asian tai tapahtuman representoimisena fiktiivisen hahmon subjektiivisesta näkökulmasta.<sup>44</sup> Nünning ja Schwanecke sen sijaan käyttävät artikkelissaan samoja käsitteitä, mutta määrittelevät fokalisaation liittyvän kysymykseen ”kuka havaitsee?” ja perspektivisaation käsittävän tapahtumat, joiden syynä ei ole antropomorfinen hahmo.<sup>45</sup> Koska näiden käsitteiden eroa ei ole määritelty selkeästi ja niiden määritelmät ovat osittain päällekkäisiä, käytän työssäni termiä fokalisaatio, jonka ymmärrän Genetten, Nünningin ja Schwanecken tavoin vastaavan kysymykseen siitä, kuka tilannetta havainnoi. Mikäli siis sallitaan visuaalisia konnotaatioita sisältävän sanan käyttö, pidän fokalisoijaa teoksen näkökulmahenkilönä.

Termien fokalisaatio ja perspektivisaatio käytön problematiikka voi myös johtua kieleen liittyvistä eroista. Fokalisaatio on otettu käyttöön termin *point of view* tilalle. *Point of view*

---

<sup>43</sup> Rimmon-Kenan 1999, 92–93; 95.

<sup>44</sup> Jesch & Stein 2009, 65.

<sup>45</sup> Nünning & Schwanecke 2015, 199.

kääntyy suomeksi näkökulmaksi, näkökannaksi tai perspektiiviksi. Myös sanojen *point of view* ja *perspective* määritelmät ovat englannin kielessä keskenään samankaltaiset: kumpikin voidaan määritellä tavaksi tarkastella jotakin ("a way of considering something"). Jos näillä kahdella sanalla ei ole merkittävää eroa keskenään, miten fokalisaation ja perspektivisaation eron saisi tehtyä mahdollisimman selkeäksi? Koen, että tämä kysymys on sen verran monimutkainen, ettei sitä ole mielekästä alkaa pohtia tämän tutkielman rajauksen puitteissa. Sen vuoksi en enää myöhemmin työssä käytä termiä perspektivisaatio vaan puhun ainoastaan fokalisaatiosta, jonka määrittelyssä käytän ymmärrettävyyden vuoksi apuna myös sanaa näkökulma.

Pro gradu -tutkielmassani käsiteltävissä esityksissä on kummassakin erilainen kertojaratkaisu. *Jotain toista* -esityksen kertoja on fyysinen hahmo, joka vastaa näennäisesti esityksen etenemisestä ja taustoittaa tapahtumia sekä uusia henkilöitä, jolloin kaikkea ei tarvitse esittää. Pavis esittelee myös neljä erilaista eepin systemin sisällä esiintyvää kertojaa. Näistä aineistona käyttämäni esityksen päähenkilöä vastaavat kirjailijan kaksoisolennoksi (*author's double*) sekä ohjaajaksi (*director*) nimetyt kertojan alalajit. Kertoja kirjailijan kaksoisolentona joko astuu pois fiktion maailmasta tai luo uuden fiktion tason, jolla hän kommentoi esitystä ja tarjoaa siitä tulkinnan, joka voisi olla kirjailijan tekemä. Ohjaaja kertojan alalajina taas ottaa seremoniamestarin tavoin vastuun esityksestä ja järjestee sen materiaalia.<sup>46</sup> *Jotain toista* -esityksen Nainen on näitä kumpaakin. Hän on esityksensä ohjaajana vastuussa kokonaisuudesta, mutta samalla johdattelee katsojan tulkintaa omalla fiktion tasollaan kirjailijan kaksoisolennon tavoin.

*Allt som sägs* -esityksessä tällaista materiaalia järjestävää ja kaikesta vastaavaa kertojahahmoa ei ole. Esityksellä on kuitenkin kertoja, jollaista ei tavallisessa draamateatterissa ole. Tämä kertoja ei periaatteessa ole yksittäinen fyysinen hahmo, vaikka näyttelijät sen osuuksia esittävätkin. Kertoja toimii tarinan taustalla, ulommalla fiktion tasolla. Käsikirjoituksen henkilöluettelossa kertoja on esitetty nimillä "Berättaren 1, 2, 3", ja esityksessä kertojina toimivat Maria Ahlroth ja Viktor Idman. Muutaman kerran näyttelijät esittävät kohtauksessa jotakin hahmoa ja vaihtavat hetkeksi kohtauksen sisällä kertojan rooliin. Muutoin näyttelijät ovat vuorotellen tai yhtä aikaa näyttämön takana sijaitsevilla ikkunallisissa huoneissa

---

<sup>46</sup> Pavis 1998, 235.

toimiessaan kertojina. Toisessa näytöksessä Ahlroth ja Idman istuvat pöydän ääressä toisessa huoneista, kuin jonkinlaisessa selostajan kopissa.

Kertojien pääasiallinen tehtävä *Allt som sägs* -esityksessä on kuvata päähenkilön ajatuksia. Kertojien avulla katsojat pääsevät käsiksi Flickanin, Kvinnanin ja Naisen maailmaan, minkä vuoksi käsitys hahmosta muuttuu moniulotteisemmaksi. Tämän lisäksi kertojat kuljettavat tapahtumia muutamassa kohtauksessa. Kertojat voisi määritellä sekä ekstrapadiegeettisiksi eli fiktion uloimmalla tasolla esiintyviksi että heterodiegeettisiksi, sillä he tarkkailevat tapahtumia ulkopuolelta eivätkä osallistu niihin itse. Vaikka kertojat pääsevät päähenkilön pään sisälle, heitä ei voi pitää kaikkietävinä, sillä kerronnassa näkyy ainoastaan yksi näkökulma. Kaikkietävä kerronta merkitsee Genetten mukaan fokalisoimattomuutta, kun taas *Allt som sägsin* näkökulma on selvästi Flickanin, Kvinnanin ja Naisen. Näin ollen tulkitsem, että tarinan fokalisoija on päähenkilö, jolloin kertojan ulkoinen fokalisointi on päähenkilön sisäistä fokalisointia.

Narratologista ja siten myös epäluotettavaa kertojaa käsittelevää tutkimusta teatterista on tehty hyvin vähän. Se liittyy Brian Richardsonin mukaan siihen, että teatteria on yleisesti pidetty ainoastaan mimeettisenä genrenä, kun taas kaunokirjallisuuden on katsottu yhdistävän mimesistä eli näyttämistä ja diegesistä eli kerrontaa. Esimerkiksi Robert Scholes ja Robert Kellogg ovat Richardsonin mukaan väittäneet, että draama on tarina ilman tarinankerrontaa, ja monet muut teoreetikot ovat vahvistaneet tällaisia tulkintoja. Nämä käsitykset eivät kuitenkaan kata läheskään kaikkea teatteria, vaan kuvaavat lähinnä naturalistista teatteria ja osaa vanhemmasta komediasta, minkä vuoksi diegesiksen merkitystä ei voi jättää huomiotta.<sup>47</sup> Richardsonin artikkeli tosin on jo 30 vuotta vanha, ja nykyään tuskin enää yhtä hanakasti oletetaan draaman olevan vain mimeettinen laji. Narratologinen teatterintutkimus ei kuitenkaan ole järkeä paljon lisääntynyt Richardsonin ajoista. 2000-luvulla epäluotettavan kertojan tutkimus on laajentunut kaunokirjallisuuden lisäksi elokuvaan ja runouteen, mutta teatteri on edelleen jäänyt lähes huomiotta. Ansgar Nünning ja Christine Schwanecke mainitsevat draamallista epäluotettavuutta käsittelevässä artikkelissaan Richardsonin lisäksi ainoastaan Beatrix Hessen (2009), joka on kirjoittanut artikkelin *Amadeuksen* epäluotettavasta kerronnasta.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> Richardson 1988, 193–194.

<sup>48</sup> Nünning & Schwanecke 2015, 189.



Nünningin ja Schwanecken mukaan muistonäytelmä (*memory play*, jolle ei ymmärtääkseni ole mitään vakiintunutta suomennosta) on yksi esimerkki genrestä, jossa tyypillisesti teatterissa esiintyy epäluotettavia kertojia. Kertoja on usein nuorempi tai vanhempi versio jostakin hahmosta, ja hän kertoo tai saa aikaan toiminnan fiktion sisemmällä tasolla. Esimerkkinä muistonäytelmästä kirjoittajat käyttävät Tom Stoppardin esitystä *Travesties*, jossa epäluotettavuus perustuu vanhan miehen huonoon muistiin ja ennakkoluuloihin, sekä Peter Shafferin esitystä *Amadeus*, jossa epäluotettavuuden syynä ovat rajoittunut tieto, ongelmallinen arvojärjestelmä sekä emotionaalinen suhde tapahtumiin.<sup>49</sup> Muistonäytelmä on itselleni entuudestaan vieras genre, eikä Suomessa käsittääkseen ole käytetty tätä sanaa kuvaamaan esityksiä. Muun muassa *Jotain toista* -esityksen voisi kuitenkin hyvin määritellä muistonäytelmäksi tai oikeastaan -esitykseksi. Kertoja on vanhempi versio esityksen hahmoista, ja hän on myös se, joka kaiken toiminnan saa aikaan. Yksi esimerkki epäluotettavuuden synnystä *Jotain toista* -esityksessä liittyy juuri tähän: teoksessa on kohtauksia, joissa kertojan valtaa horjutetaan, eikä enää ole selvää, kuka toiminnan oikeastaan saa aikaan. Vaikka esityksessä uskotellaan, että esitys on Naisen aikaansaannos ja kuvaa hänen elämäänsä ja ajatuksiaan, vallan vaihtuessa tämä tulkinta asettuu kyseenalaiseksi.

---

<sup>49</sup> Nünning & Schwanecke 2015, 192–193; 200.

### III EPÄLUOTETTAVA KERTOJA TEOKSESSA *JOTAIN TOISTA*

Tässä luvussa käsittelen epäluotettavaa kerrontaa *Jotain toista* -esityksessä. Koska esityksessä on Iida Kuninkaan esittämä kertojahahmo, Nainen, epäluotettavuus henkilöityy häneen. Toisaalta pohdin myös sitä, miten esityksen autofiktiivisyys ja itsensä tiedostava luonne vaikuttavat tulkintaan. Vaikka kaiken takana on Nainen – tai niin annetaan ymmärtää – onko epäluotettavuus sittenkään hänen syntinsä vai onko koko asetelma epäluotettava?

Käsittelen alaluvuissa esityksen kohtauksia ja piirteitä, jotka tekevät kerronnan epäluotettavuutta näkyväksi eri näkökulmista. Uudenvuoden kohtausta käsittelevässä alaluvussa tuon ilmi, kuinka yksi epäluotettavuuden paljastavista seikoista esityksessä on näennäisesti hallitsevaa kertojaa kyseenalaistava fiktion alemman tason hahmo. Toisen naisen monologia käsittelevässä luvussa taas kyseessä on kertojaa kyseenalaistava hahmo, joka on näennäisesti samalla fiktion tasolla kertojan kanssa. Kolmannessa alaluvussa käsittelen ylipäänsä kertojan kyseenalaistamista sekä sitä, kuinka tätä kautta tekijä itse kyseenalaistaa kerrontaa. Tässä kyseenalaistuksessa on läsnä myös autofiktiivinen näkökulma.

#### **Uusivuosi, uudet roolit**

*Jotain toista* -esityksen asetelma ja kerronnan hierarkia on melko selkeä. Hierarkian huipulla on kertojahahmo Nainen, joka ohjaa esityksen sisällä tehtävää esitystä. Hänelle alisteisia ovat ne roolihahmot, jotka tässä esityksessä esiintyvät, esimerkiksi Naiset 2, 3 ja 4. Näennäisesti Naisen esitetään olevan samalla tasolla yleisön kanssa, ikään kuin hän ohjaisi esitystä simultaanisesti sen tapahtumahetkellä. Samalla fiktion tasolla ovat myös Toinen nainen ja Naisen veli, jotka ovat tämän ohjattavan esityksen ulkopuolella. Veli toimii Naisen ohjauksessa myös näyttelijänä, jolloin hänen esittämänsä roolihahmot ovat eri fiktion tasolla kuin Veljen hahmo itse. Tätä asetelmaa ja kerronnan hierarkiaa rikotaan esityksessä pariin otteeseen, ja juuri nämä poikkeukselliset rikkomisen hetket ovat niitä, jotka tekevät kerronnan epäluotettavuuden näkyväksi. Tässä luvussa käsiteltävässä kohtauksessa kerronnan hierarkiassa Naiselle alisteinen Nainen 4 alkaa toimia oman tahtonsa mukaan, jolloin roolit ikään kuin vaihtuvat, ja Nainen kyseenalaistaa itselleen alisteisen hahmon toimintaa. Samalla Nainen tulee kyseenalaistaneeksi myös itseään, onhan hän koko esityksestä ja sen tapahtumista vastuussa.

Esityksen lopussa olevassa kohtauksessa hahmot viettävät uudenvuoden aattoa, ja kohtauksen päätteeksi Naista aikuisena esittävä Nainen 4 pitää pitkän, tajunnanvirtamaisen monologin ajatuksistaan. Kohtaus on konkreettinen esimerkki siitä, kuinka Nainen tarkkailee itseään ulkopuolelta ja tällä kertaa myös puuttuu näennäisesti itsensä toimintaan. Myös Naisen asema kaikkea hallitsevana kertojana horjuu kohtauksen aikana: Aiemmissa kohtauksissa hän on kertojana ja ohjaajana kuljettanut ja ohjaillut tapahtumia, jolloin hänellä on ollut valta esityksestä. Tämän monologin aikana valta näyttäisi kuitenkin olevan Nainen 4:llä.

Kohtauksessa Sanna-Kaisa Palon esittämä Nainen 4 on uudenvuoden juhlissa. Tässä kohtauksessa mukana on myös Toinen nainen, joka esittää itseään. Nainen on kohtauksen ulkopuolella ohjaajana, vaikkakin hän käy kohtauksen alussa tanssimassa hetken muiden kanssa. Hän ei kuitenkaan varsinaisesti ole kohtauksessa mukana, sillä tanssiessaan hän on kontaktissa lähinnä veljensä kanssa. Veli ei myöskään ole mukana kohtauksessa, vaan toimii sen taustalla tiskijukkana. Uudenvuoden juhlissa Nainen 4 istuu sohvalla juttelemassa puolisonsa ystävän kanssa, ja kummankin puoliset – Toinen nainen ja Kirsti – ovat keskenään keskustelemassa taustalla. Nainen näyttää olevan ihastunut puolisonsa ystävään.

Kohtauksen aikana Nainen 4 käy makaamaan sohvalle ja laittaa päänsä puolison ystävän syliin. Tässä vaiheessa kohtaus keskeytyy hetkeksi, kun Veli kyseenalaistaa oman tarpeellisuutensa ja kritisoi Naista siitä, ettei tämä osaa ottaa aiheeseensa etäisyyttä. Nainen väittää vastaan hetken, mutta jatkaa pian kohtausta veljestään välittämättä. Nainen 4 ja puolison ystävä ovat edelleen sohvalla samassa asennossa, ja puolison ystävä näyttää nukkuvan. Kohtaus ei kuitenkaan jatku sohvalta, vaan sitä jatkavat Nainen ja Toinen nainen.

Kohtauksen luonne muuttuu, sillä Nainen ei ole enää pelkästään ohjaaja, vaan myös esiintyy kohtauksessa. Toinen nainen ja Kirsti ovat Naisen ja Veljen riitelyn aikana poistuneet näyttämön takaosasta, ja Toinen nainen on tullut näyttämön etukulmaan. Nainen kertoo katsojille toisessa etukulmassa, kuinka he olivat juhlien jälkeen päätyneet puolisonsa kanssa harrastamaan seksiä. Hän kuvailee tapahtumia, mutta he pysyvät näyttämön eri puolilla. Tämän jälkeen Nainen 4 aloittaa näyttämöllä monologinsa puolison ystävän pysyessä unessa. Monologin alku kommentoi Naisen aiempaa huomautusta siitä, että hän päätyi juhlien päätteeksi harrastamaan seksiä puolisonsa kanssa, vaikka olikin viehättynyt puolisonsa ystävästä:

NAINEN 4

Mutta tosi on, että se nainen silitti päätäni kun suljin silmäni ja leikin nukkuvaa siinä sohvalla. Ehkä hän koki tilanteen hieman eroottiseksi. Ehkä. Kuitenkin. – –  
50

Hänen monologinsa on kuin tajunnanvirtaa siitä, miten paljon hän puolisonsa ystävästä pitää ja mitä hän haluaisi heidän välillään tapahtuvan.

Vaikuttaa siltä, että tässä vaiheessa Nainen 4 alkaa elää omaa elämäänsä. Tähän asti Nainen on ohjannut uudenvuoden juhlien tapahtumia ja näyttelijät ovat reagoineet häneen, kuten muulloinkin esityksen aikana: uloimman tason tapahtumat keskeyttävät sisemmän tason toiminnan eli näyttelijät lopettavat kohtausten esittämisen ja jatkavat, kun Nainen antaa luvan ulommalta tasolta. Nainen on myös seurannut uudenvuoden kohtausta tiiviisti. Nainen 4:n monologista eteenpäin kohtaus jatkuu kuitenkin erilaisena. Monologin alkaessa Nainen on edelleen näyttämön etualalla eikä heti seuraa, mitä sisemmällä tasolla alkaa tapahtua. Vasta kun Nainen 4 alkaa kertoa, mitä haluaisi puolisonsa ystävän tekevän hänelle, Nainen lähtee liikkeelle ja tulee lähemmäs seuraamaan kohtausta. Kaiken lisäksi hän kyseenalaistaa Nainen 4:n ajatukset:

NAINEN 4

– – Haluaisin, että hän koskisi minua.

Haluaisin, että hän halaisi minua.

Rutistaisi minua.

Ottaisi minut syliin.

Koskisi rintojani.

NAINEN

Etkä?

NAINEN 4

Suutelisi rintojani.

NAINEN

Etkä?

NAINEN 4

Pitäisi minua tiukasti lähellä.

Vetäisi minua tiukasti itseään vasten ja suutelisi sitten kaulaani intohimoisesti.

NAINEN

Etkä, oikeasti?<sup>51</sup>

Nainen 4 ei hämmenny Naisen kommenteista vaan pysyy kannassaan, vastaa Naiselle ”kyllä, kyllä” ja jatkaa monologiaan. Enää ei vaikutakaan siltä, että henkilöt olisivat alisteisia

---

<sup>50</sup> Sarkola 2015, 68.

<sup>51</sup> Emt., 68.

kertojalle, kuten esityksen kerronnan hierarkian mukaisesti tulisi olla. Ohjaajana Naisella on vastuu esityksestä ja materiaalin järjestämisestä. Tämä kohtausta kuitenkin kääntää asetelman pääläelle, sillä Nainen 4 näyttää toimivan itsenäisesti, eikä hän välitä Naisen kyseenalaistuksesta. Hän myös aloittaa kohtauksen ja jatkaa sitä ilman, että Nainen edes joka hetki seuraa tapahtumia. Toisaalta Nainen tuntuu olevan ainoa, joka kohtaukseen lopulta reagoi: muut näyttelijät eivät huomioi kohtauksen jatkumista mitenkään eivätkä tunnu rekisteröivän Paloja lainkaan.

Replikkien kyseenalaistaminen herättää kysymyksen siitä, kenen ajatuksia kohtauksessa lopulta kerrotaan. Alusta asti on ollut selvää, että Nainen on se, joka ohjaa esitystä *Jotain toista* -esityksen sisällä. Hänen käyttämänsä minä-kerronta viestii siitä, että jokaisen kohtauksen tapahtumat ovat joko tapahtuneet hänelle sellaisenaan tai ovat hänen omaa mielikuvitustaan tai fantasiaansa. Uudenvuoden juhlien monologi on kuitenkin poikkeuksellinen, sillä Nainen ei näytäkään itse olevan vastuussa kohtauksesta. Kun Nainen kyseenalaistaa Nainen 4:n sanomisista, hän kyseenalaistaa samalla kaiken aiemman perusteella itsensä: jos tapahtumat ovat hänen omasta elämästään, miksi hän ei voi uskoa omia sanojaan?

Kohtausta ja Naisen toimintaa voi tulkita siten, että ajatukset ovat Naisen, mutta hän häpeää niitä, sillä hänellä on jo puoliso eikä hän halua myöntää olevansa ihastunut johonkuhun toiseen. Vaikuttaa siltä, että uudenvuoden juhlien kohtausta päättyy jo Naisen ja Toisen naisen väliseen kohtaamiseen näyttämön vastakkaisissa etukulmissa. Tämä vahvistaa käsitystä siitä, ettei Nainen olisi tarkoittanut Nainen 4:n monologia esitystä varten ensinkään. Nainen 4:n monologi on pikemminkin Naisen päänsisäinen, hallitsematon ääni, jonka hän haluaisi vaientaa, mutta joka kaikesta huolimatta jatkaa omaa elämäänsä. Monologia kyseenalaistava Nainen taas kertoo siitä, ettei hän voi hallita ajatuksiaan yrityksistä huolimatta. Vaikka esityksessä annetaan olettaa Naisen olevan kaikkien valintojen takana, hän ei kuitenkaan lopulta fiktiivisenä hahmona pysty vaikuttamaan aivan kaikkeen. Hänen epäluotettavuutensa paljastuu huolimatta siitä, että hän näennäisesti hallitsee koko esitystä.

Voidaan siis ajatella, että sisäistekijä on antanut ymmärtää Naisen ohjaavan *Jotain toista* -esityksen sisällä nähtävää esitystä ja olevan siitä ja kaikista sen valinnoista vastuussa. Naisen kanssa samalle fiktion tasolle, esityksen sisäisen esityksen ulkopuolelle, sisäistekijä on asettanut Toisen naisen ja Veljen. Tässä asetelmassa katsoja kuitenkin huomaa ristiriitoja esimerkiksi Naisen kyseenalaistaessa häntä itseään esittävää hahmoa, sillä kyseenalaistuksen

näin päin ei tulisi olla tarpeellista – eihän kerronnan hierarkiassa Naisen alapuolella olevan hahmon pitäisi pystyä toimimaan muuten kuin Naisen toiveiden mukaisesti. Koska kerronta ei täysin vastaa sisäistekijän asettamia rajoja eli esityksen hallitsevaa asetelmaa, se on epäluotettavaa.

Juuri kyseenalaistaminen on piirre, joka hallitsee *Jotain toista* -esitystä ja on vahvasti syynä tulkintaan kerronnan epäluotettavuudesta. Naisen valintoja kyseenalaistetaan usein esityksen aikana, ja koska esitys on Naisen käsialaa, kyseenalaistuksen voi myös tulkita olevan lähtöisin Naisesta itsestään. Esityksessä on siis periaatteessa monta ääntä usealla hierarkian tasolla, mutta lopulta ei ole selvää, mikä ääni on oikea eli se, johon vastaanottajan tulisi luottaa. Toisaalta taas koko epäluotettavuuden ydin tiivistyy juuri tähän: mahdollisten tulkintojen kirjo laajenee.

### **Korkki auki, nyt puhuu puoliso**

Olenainen tekijä Naisen epäluotettavuuden paljastumisessa on Naisen puoliso, Toinen nainen. Vaikka hänen esitetään olevan samalla fiktion tasolla Naisen kanssa, on kuitenkin epäselvää, missä tilanteissa nämä kaksi hahmoa kohtaavat ja kohtaavatko he edes oikeasti esityksen todellisuudessa. Toinen nainen on näyttämön ulkopuolella Naisen ja Veljen lisäksi. Aluksi hän on tekemisissä vain Naisen kanssa, eivätkä muut näyttelijät kiinnitä heidän kohtaamisiinsa juurikaan huomiota, mutta esityksen edetessä asetelma muuttuu. Esityksen loppupuolella Toinen nainen myös esittää itseään muutamissa kohtauksissa. Toisen naisen fiktion taso on ristiriitaisin kaikista hahmoista: muut pysyvät rooleissaan koko ajan, mutta Toinen nainen sanoo ensimmäisen näytöksen lopussa olevansa esityksessä vain Naisen kuvitelmaa. Näin ollen Toisen naisen hahmo – kuten kaikki Naisen valinnat – kertookin itse asiassa Naisesta itsestään.

Toisen naisen fiktiivisyys ja samalla koko esityksen kerronnan epäluotettavuus tulee ensimmäisen kerran kunnolla esille juuri ennen väliaikaa, kun Toinen nainen pitää näyttämöllä riidan päätteeksi monologin fiktiivisyydestään. Naisen puolison ristiriitaista fiktion tasoa pohjustetaan kuitenkin jo hiljalleen ensimmäisen näytöksen aikana. Esimerkiksi esityksen alkupuolella käy ilmi, että Naisen ja Toisen naisen käsitykset paikasta ovat eriäviä. Erään kohtauksen päätteeksi Toinen nainen tulee kysymään Naiselta, aikooko tämä kertoa esityksessään heidän kahden asioista. Nainen vastaa kieltävästi, mutta he rupeavat riitelemään

asiasta. Toinen nainen sanoo tuntevansa Naisen ja tietävänsä, että tämä aikoo kertoa heistä kuitenkin, niin kuin heidän keskusteluidensa aikana tekeekin. Riidan lopussa selviää, että he ovat samassa tilassa vain näennäisesti:

TOINEN NAINEN

Koska sä väistät niitä asioita täällä kotona. Et suostu puhumaan. Et vastaa kun kysyn.

NAINEN

Jos se sua ahdistaa niin paljon, niin älä sitten katso sinne näyttämölle.

TOINEN NAINEN

Huomasitko, että taas väistit?

NAINEN

En. En huomannut.

TOINEN NAINEN

Rupesit puhumaan näyttämöstä kun mä sanon, että väistät näitä asioita täällä kotona. Et suostu puhumaan kun kysyn.

NAINEN

Mä olen nyt näyttämöllä.

TOINEN NAINEN

Ja mä olen nyt kotona. Me ollaan samassa tilassa, näennäisesti kohdataan mutta meidän käsityksemme siitä, mikä tämä paikka on, on perustavanlaatuisesti eri.<sup>52</sup>

Kuin tilanteen korostamiseksi tässä kohtauksessa Nainen istuu näyttämön reunalla eli on halun näyttämöllä fyysisesti, kun taas Toinen nainen seisoo hänen vieressään poissa näyttämöltä. He ovat aivan lähekkäin, mutta kuitenkin eri tilanteissa. Nainen on koko ajan ohjaamassa esitystä, vaikka Toinen nainen käykin välillä keskustelemassa hänen kanssaan. Usein heidän keskustelunsa keskeytyvät, kun näyttelijät ovat valmiita seuraavaan kohtaukseen ja Naisen on jatkettava työtään. Nainen ei näytä poistuvan tilasta välillä minnekään, ja esityksen ohjaaminen jatkuu aina siitä, mihin se on jäänyt. Toisen naisen tilanteesta sen sijaan ei ole samanlaista varmuutta. Kun hän tulee näyttämölle ensimmäisen kerran, hän kuivaa pyyhkeellä hiuksiaan yllään vain kylpytakki, mikä luo vaikutelmaa siitä, että hän olisi kotonaan – ei siis teatterissa, jossa Nainen ohjaa esitystä. Heidän keskustelunsa eivät myöskään jatku siitä, mihin aiemmissa kohtauksissa jäätiin, vaan tilanne on aina uusi. Samalla Nainen, joka vaikuttaa pysyvän ohjaamansa esityksen kanssa samassa tilassa koko ajan, on läsnä myös Toisen naisen vaihtuvissa tilanteissa esimerkiksi kotona.

Tilan kyseenalaisuus näkyy erityisen hyvin edellä käsiteltyä riitaa seuraavan kohtauksen jälkeen. Kohtaus on vielä hieman kesken, kun Toinen nainen tulee tilaan ja kysyy Naiselta,

---

<sup>52</sup> Sarkola 2015, 13–14.

mitä tämä lauleskelee. Juuri ennen kysymystä Nainen on kertonut katsojille seuraavaa: ”Tuijotan telkkaria mutten pysty keskittymään elokuvan juoneen.”<sup>53</sup> Katsoja siis näkee Naisen ainoastaan ohjaamassa kohtausta, eikä tämä selvästi ole lauleskellut mitään. Nainen kuitenkin vastaa kysymykseen kuin olisikin juuri lauleskellut itsekseen ja olisi yhtäkkiä jossain muualla: ”En mitään. Jotain vain. – – En muista. Jotain vain. Omia laulujani.”<sup>54</sup> Nainen ja Toinen nainen alkavat riidellä asiasta, ja hetken kohtausta jatkettuaan näyttelijät vilkaisevat toisiinsa ja poistuvat riidan tieltä. Vaikuttaa siltä, että Nainen on kahdessa paikassa samaan aikaan: sekä ohjaamassa kohtausta että kotona Toisen naisen kanssa. Jos elokuvan katselu olisi keskeytynyt heti Toisen naisen tultua paikalle, olisi ollut mahdollista, että tilanne vain vaihtuu nopeasti toiseksi. Tässä tapauksessa kuitenkin tilanteet jatkuvat päällekkäin hetken aikaa. Koska vain Nainen on molemmissa tilanteissa samanaikaisesti läsnä, toisen niistä on tapahduttava hänen päänsä sisällä. Tällaisissa kohdissa esitykseksi kasattavat muistot ja esityksen ulkopuolelle jääneet muistot kohtaavat toisensa. Katsojat eivät näe pelkästään Naisen ohjaamaa esitystä, vaan pääsevät kurkistamaan myös Naisen pään sisälle. Tämä muistuttaa siitä, kenen näkökulma hallitsee ja kuka esitystä ohjailee.

Esityksen edetessä mukana on myös kohtauksia, jossa Nainen ja Toinen nainen ovat selvästi samassa tilassa sekä keskenään että muiden näyttelijöiden kanssa. Tämä osoittaa, ettei Toinen nainen voi olla ainoastaan Naisen pään sisällä, jolloin Toisen naisen hahmo tuntuu entistä ristiriitaisemmalta. Kaikki nämä kyseenalaiset hetket asettavat kerronnan luotettavuutta kyseenalaiseksi. Asetelma, jossa näyttelijä Iida Kuningas esittää katsojien kanssa samalla tasolla olevaa teatteriohjaajaa eli Naista, ei pidäkään paikkaansa. Nainen on samaan aikaan myös jossain muualla, jolloin esitys ei olekaan sitä, mitä se on aluksi väittänyt olevansa.

Ensimmäisen näytöksen lopussa Toisen naisen hahmo kyseenalaistetaan näkyvästi ja selvästi. Nainen ehdottaa Toiselle naiselle heidän ensitapaamisestaan kertomista, mutta Toinen nainen ei pidä ajatuksesta ja taustalla alkanut kohtaaminen peittyy jälleen naisten riidan alle. Toinen nainen kertoo vihaavansa sitä roolia, joka hänellä Naisen elämässä on: hän tuntee olevansa ainoastaan lastenhoitaja ja turvallinen kainalo juhlien jälkeen. Tämän jälkeen hän kääntää huomionsa esitykseen:

Enkä mä kyllä tätäkään roolia suostu ottamaan! Että mä täällä ykkösnäytöksen päätteeksi rupean heilumaan ja huutelemaan näyttämöltä totuuksia katsomoon,

---

<sup>53</sup> Sarkola 2015, 16.

<sup>54</sup> Emt., 16.



omaa näkökulmaani puolustamaan ja tuomaan esiin! Jotain ”toista” näkökulmaa! Jotain ”toisen” naisen näkökulmaa! Jotain ”korkki auki ja nyt puhuu puoliso”-monologia!<sup>55</sup>

Yhtäkkiä hän siis ilmaisee tiedostavansa oman fiktiivisyytensä ja sen, että hän on vain osa Naisen ohjaamaa esitystä. Vaikka Toinen nainen on aiemminkin ollut tietoinen tästä esityksestä, hän on kuitenkin ollut itse sen ulkopuolella ja näennäisesti Naisen kanssa samalla fiktion tasolla. Monologissaan hän murtaa tämän asetelman ja korostaa esitystä ja sen fiktiivisyyttä sanomalla ”minä en ole täällä”. Hän myös kutsuu itseään roolihenkilöksi ja muistuttaa, että mikäli hän on esityksessä vielä väliajan jälkeen, kaikki on Naisen kirjoittamaa. Lisäksi hän ilmoittaa, ettei aio tulla koko esitystä edes katsomaan, mikä taas tuntuu olevan ristiriidassa edellä sanotun kanssa: hän tiedostaa olevansa fiktiivinen hahmo, mutta samanaikaisesti hänessä on läsnä myös todellisuuden puoliso, joka saattaisi esityksen katsomista kommentoida. Toinen nainen on yhtä aikaa sekä täysin fiktiivinen, itsetietoinen hahmo että se kuva, joka Naisella puolisosistaan on. Naisen näkemys hallitsee koko esitystä.

Kohtauksen edetessä myös Naisen suhtautuminen muuttuu. Aluksi hän on kysellyt, mistä Toinen nainen on loukkaantunut, ja yrittänyt saada tätä keskustelemaan kanssaan jonnekin muualle, mutta lopulta kohtaus on ainoastaan Toisen naisen monologia. Nainen seuraa tilannetta sivusta eikä juurikaan enää reagoi monologiin, vaikka katsoo ja kuuntelee kyllä koko ajan Toista naista. Myös näyttelijät ja kohtauksen tiskijukkana toiminut Veli seuraavat monologia lavan takaa. Käytyään sammuttamassa kohtauksen taustalla soineen musiikin Toinen nainen nousee hieman rauhoittuneena halun näyttämölle ja alkaa puhua suoraan yleisölle. Tässä vaiheessa myös katsomoon sytytetään valot, mikä luo vaikutelman siitä, että esitys keskeytyy jollain sellaisella, joka ei oikeasti kuuluisi käsikirjoitukseen. Toinen nainen jatkaa monologiaan näyttämöllä:

Vittu tääkin, tämä tässä mitä nyt äsken puhuin, oli ihan... valheellista. En mä oikeasti tätä vastusta. Siis oikeasti. Mähän kannustan, ja kuuntelen, ja ymmärrän. Kai mä nyt ymmärrän, toisen taidetta, totta kai ymmärrän. Mähän olen älykäs nainen. Tää mun kuviteltu purkaus tässä, sekin on vain HÄNEN omaa syyllisyyttä ja pelkoa ja kuvitelmaa minusta. Ei hän oikeasti mun ajatuksia tavoita. Ei koskaan. Ei mitenkään. Ei se ole mahdollista.<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> Sarkola 2015, 44.

<sup>56</sup> Emt., 45.

Toinen nainen siis vahvistaa käsitystä siitä, että hän – kuten kaikki muutkin näyttelijöiden esittämät henkilöt – on ainoastaan fiktiivinen, Naisen näkökulmasta kirjoitettu hahmo. Monologinsa päätteeksi Toinen nainen pyytää Naista lopettamaan ajatustensa tavoittelun ja kysyy, voisiko Nainen antaa hänen jo olla hiljaa ja poistua. Nainen ei edelleenkään sano mitään, mutta hetken odotettuaan Toinen nainen lähtee pois tiuskaisten Naiselle ”kiitos”. Hän on siis sittenkin saanut Naiselta luvan, ja lopulta kaikki kuuluu esitykseen. Tämä kohtaus korostaa sitä, että Naisella on valta myös näennäisesti samalla fiktion tasolla olevaan Toiseen naiseen, vaikka aiemmin on uskoteltu, että Toinen nainen on mukana omasta aloitteestaan.

Myöhemmin esityksessä Toisen naisen fiktiivisyyttä ei enää käsitellä. Hän on palannut siihen rooliin, jossa hän ennen monologiaan oli. Vaikka hänen fiktiivisyydestään ei enää puhuta, katsojan suhtautuminen hahmoon on muuttunut. Kaikki tietävät, että Toinen nainen on esityksessä vain Naisen kuvitelmaa. Siksi katsoja suhtautuu tapahtumiin yhä enemmän kyseenalaistaen ja pohtien, kenen suulla hahmot todellisuudessa puhuvat. Koska Toisen naisen monologi sijoittuu aivan ensimmäisen näytöksen loppuun, kysymys luotettavuudesta jää hautumaan katsojan mieleen väliajaksi. Toista näytöstä on tämän kohtauksen jäljiltä mahdollisuus katsoa hyvin erilaisessa valossa, ja toisaalta myös ensimmäisen näytöksen tapahtumia ja kerronnan luotettavuutta voi arvioida uudestaan.

Toisen naisen fiktiivisyys asettaa kyseenalaiseksi muun ohella muiden hahmojen todellisuuden: jos Toisen naisen myönnetään olevan fiktiota, mutta hän kuitenkin kohtaa muita näyttelijöitä, tällöin muiden näyttelijöiden tulisi myös olla fiktiivisiä. Kun Nainen on se, jonka näkökulmasta tapahtumat esitetään ja joka on ainoana tekemisissä kaikkien tapahtumien kanssa, muuttuu hänen asemansa yhä hallitsevammaksi. Lisäksi Toisen naisen monologi kyseenalaistaa tekijyyttä. Monologiin asti on uskoteltu, että Nainen ja Toinen nainen ovat samalla fiktion tasolla ja kohtaavat oikeasti, mutta yhtäkkiä aiemmilta tulkinnoilta vedetään matto alta tekemällä selväksi, että Toinen nainen on Naisen kirjoittama hahmo. Kohtauksessa näkyy Naisen ääni Toisessa naisessa, mikä asettaa heidät keskenään eri fiktion tasolle ja kadottaa Toisen naisen oman äänen kokonaan. Myös ero Naisen ohjaamien kohtausten ja niiden välissä tapahtuvien asioiden fiktiivisyyden välillä pienenee, kun jälkimmäistenkin osoitetaan olevan ainoastaan Naisen hallitsemia.

Tässä tapauksessa kerronnan epäluotettavuuden paljastuminen tukee ajatusta siitä, että koko esitys on lopulta Naisen subjektiivinen näkemys elämästään. Varsinkin henkilökohtaisiin

kokemuksiin ja ajatuksiin perustuvaa teosta on hankala, jopa mahdoton, kirjoittaa muusta kuin omasta näkökulmastaan, ja *Jotain toista* -esityksessä juuri epäluotettava kertoja muistuttaa tästä seikasta. Itseäänkin kyseenalaistava sisäistekijä viestii katsojille, että esitys on varta vasten kirjoitettu teatteriin ja on ainoastaan yhden ihmisen näkemys.

### **Kyseenalainen Nainen**

Kuten jo aiemmin kirjoitin, kyseenalaistaminen on piirre, joka paljastaa epäluotettavan kerronnan *Jotain toista* -esityksessä. Sekä Naisen ulkopuolelta tuleva kyseenalaistaminen että hänen oma epäröintinsä ovat kaikki keinoja, jotka voi tulkita sisäistekijän viesteiksi tai epäilyksiä herättäviksi ristiriidoiksi esityksen kerronnassa. Käsittelen vielä erikseen kyseenalaistamisen muotoja – esimerkiksi sitä, minkälainen on Veljen ja Toisen naisen hahmojen osuus epäluotettavuuden tulkinnassa – sekä epäluotettavuuden syitä ja sen alullepanijaa.

Seuraavassa luvussa käy ilmi, kuinka *Allt som sägs* -esityksessä viitataan itsensä tarkkailemiseen ulkopuolelta. *Jotain toista* -teoksessa tämä näkyy vielä konkreettisemmin: omaa elämäänsä esitykseksi ohjatessaan Nainen katselee tapahtumia suuren osan ajasta ulkopuolelta, jolloin hän tarkkailee samalla myös itseään ja valintojaan. Sen lisäksi, että Nainen kyseenalaistaa aiemmin käsitellyssä uudenvuoden kohtauksessa itseään esittävän Naisen 4:n toimintaa, myös Veljen ja Toisen naisen kommenteissa on pohjimmiltaan kyse Naisen itsensä kyseenalaistamisesta. Esityksen aikana selviää, että Toinen nainen ei olekaan Naisen kanssa samalla fiktion tasolla, vaan on lopulta Naisen kirjoittama, fiktiivinen hahmo. Koska hän julistaa näyttämöllä kaiken olevan Naisen näkökulmaa, myös Veljen aseman voi kyseenalaistaa ja tämän kommentit tulkita Naisen omiksi kommenteiksi.

Osittain kyseenalaistaminen esityksen aikana on ohimenevää ja verrattain hienovaraista. Aivan esityksen alussa vaikuttaa harmittomalta, kun Veli esimerkiksi kommentoi, kuinka hän ei ”muista mitään tällaista”, vaikka on mukana kohtauksessa kuvatuissa tapahtumissa. Esityksen kokonaisuudessa sen voi kuitenkin tulkita siten, että asiat eivät ehkä ole tapahtuneet sellaisenaan, eikä kaikkeen täten ole täysin luottamista. Samalla kommentti toki voi kertoa myös sitä, kuinka subjektiivisia muistot voivat olla. Nainen ei välttämättä valehtelee, vaan saattaa yksinkertaisesti muistaa tapahtumat veljeään paremmin.

Samankaltaisia tulkintoja voi tehdä kohtauksesta, jossa Nainen kertoo joutuneensa lähtemään töistä kesken päivän, sillä Toinen nainen ei ole osannut hoitaa sairasta lasta kotona.

Tapahtumia sivusta seuraava Toinen nainen kysyy vihasena ”noinko sä sen muistat”, mutta Nainen ei kiinnitä tähän huomiota. Toisen naisen kysymys alleviivaa sitä tosiasiaa, että ihmiset kokevat ja muistavat asiat eri tavalla, eikä ulkopuolinen oikeastaan voi tietää, mikä näkökulma on oikea. Nainen ei reagoi Toisen naisen kysymykseen, vaan hän pysyy tiukasti omassa näkökannassaan eikä suostu sitä muuttamaan. Nämä kohtaukset eivät suoraan todista kerrottuja asioita valheellisiksi ja Naista epäluotettavaksi, mutta ne viittaavat kertojan mahdolliseen puolueellisuuteen. Jo muistonäytelmää käsittelevässä luvussa mainittiin kertojan emotionaalinen suhde syyksi epäluotettavuudelle, ja *Jotain toista* -esityksessä samanlainen riski on olemassa, semminkin kun tässä käsiteltävä teos voidaan määritellä muistonäytelmäksi.

Kertojan epäluotettavuudelle voi olla monia syitä, eikä epäluotettavuus välttämättä ole tahallista. Greta Olson on jaotellut epäluotettavan kertojan harhaanjohtavan (*untrustworthy*) sekä erehtyvän (*fallible*) kertojan alakategorioihin. Hänen jaottelunsa perustuu Boothin ja Nünningin aiempiin, Olsonin mielestä toisiaan muistuttaviin malleihin epäluotettavasta kerronnasta. Olsonin mukaan jo Booth jakaa mallissaan epäluotettavan kertojan implisiittisesti harhaanjohtavaan ja erehtyvään kertojaan, ja Olsonin tarkoituksena on tehdä Boothin malliin tarkennus, joka auttaa ymmärtämään epäluotettavan kerronnan toimintatapoja ja lukijoiden reaktioita epäluotettavuuteen.<sup>57</sup>

Erehtyvän kertojan epäluotettavuuden syynä on joko puolueellisuus, puutteelliset käsitykset tai virheelliset arviot tilanteista. Erehtyvä kertoja voi olla esimerkiksi lapsi, jolla ei ole riittävästi kokemusta ja tietoa asioista. Jos voi kuvitella epäluotettavan kertojan kertovan tapahtumista luotettavammin saatuaan lisää tietoa, reflektoituaan aiempaa tai kasvettuaan vanhemmaksi, kertojaa voi pitää erehtyvänä. Harhaanjohtava kertoja sen sijaan tietää asioiden todellisen tilan jo valmiiksi, mutta on luonteeltaan taipuvainen epäluotettavuuteen tai itsekkyYTEEN, jolloin harhaanjohtavan kertojan toiminta on tahallista.<sup>58</sup>

Luotettavakin minä-kertoja suhtautuneen asioihin jossain määrin subjektiivisesti, sillä täyttää objektiivisuutta on hankala saavuttaa. Genetten fokalisoimaton eli ”näkökulmaton” kerronta

---

<sup>57</sup> Olson 2003.

<sup>58</sup> Emt., 101–103.

edellyttäisi kaikkietietävää, puolueetonta kertojaa, mutta siinäkin tapauksessa kertoja on se, joka tekee valinnat kerrotuksi pääsevistä ja kertomatta jäävistä asioista. Mikäli oletetaan, että *Jotain toista* -esityksen Naisen epäluotettavuuteen on ainakin osittain syynä emotionaalinen suhde tapahtumiin, häntä voi pitää pelkästään erehtyvänä. Jos Nainen aidosti uskoo kuvaavansa tapahtumia todenmukaisesti eli kuten ne hänen muistinsa mukaansa ovat menneet, hän ei johda katsojia harhaan tahallaan. Toinen nainen ja Veli osoittavat kommentteillaan ainoastaan Naisen erehtyvyyttä tahallisen epärehellisyyden sijaan.

Veljen ja Toisen naisen kommentit näyttävät kuitenkin erityisen kiinnostavassa valossa, kun otetaan huomioon tulkinta siitä, että koko esitys on Naisen näkökulmaa. Tällöin voidaan olettaa, ettei kyse todellisuudessa ole Veljen tai Toisen naisen muistista, vaan Naisesta itsestään; Nainen on itse kirjoittanut Veljen ja Toisen naisen suuhun esitystään kyseenalaistavia repliikkejä. Tässä valossa Nainen alkaa vaikuttaa harhaanjohtavalta, mikä on merkityksellistä teoksen tulkinnan kannalta. Mikäli Naista pitäisi ainoastaan erehtyvänä, teoksen voisi nähdä suhtautuvan päähenkilöönsä jollain tavalla inhimillisemmin. Itsensä tietoisella epäluotettavuudella alttiiksi asettava Nainen sen sijaan kääntää huomion voimakkaammin hänen omaan toimintaansa ja saa vastaanottajan suhtautumaan hahmoon kriittisemmin: Minkälainen ihminen Nainen on, kun hän valehtelee katsojille elämästään? Epäileekö Nainen esimerkiksi itse muistojen luotettavuutta? Muiden hahmojen suuhun laitetuilla kommentteilla Nainen tuo esille oman epävarmuutensa ja siten toisaalta myös koko asetelman epäluotettavuuden. Esityksen kirjoittajana ja ohjaajanahan hänellä on täysi valta tehdä omalla esityksellään mitä tahansa.

Voisi ajatella yleisesti olevan itsestään selvää, että muistot eivät koskaan ole objektiivisesti täysin varmoja ja luotettavia. Samaan teemaan puuttuu kiinnostavasti myös Heini Junkkaala syksyllä 2019 ensi-iltansa saaneen *Valehtelijan peruukin* (KOM-teatteri) käsiohjelmassa: ”Unohtaminen on sääntö, muistaminen on poikkeus, oikein muistaminen on harvinainen poikkeus. Muistot eivät ole luotettavia.”<sup>59</sup> *Valehtelijan peruukki* on myös autofiktiivinen, tekijöidensä muistoista koostettu esitys. Muistojen epäluotettavuus määrittääkin väistämättä autofiktiivisiä esityksiä, mutta tämä ei vielä itsessään tee kerronnasta epäluotettavaa – tarinan maailmassa valheellisetkin muistot voivat olla totta. *Jotain toista* kuitenkin tekee muistojen epäluotettavuuden näkyväksi esityksen sisällä, jolloin epäluotettavuus alkaa määrittää teosta.

---

<sup>59</sup> *Valehtelijan peruukki*, käsiohjelma 22.10.2019, KOM-teatteri.

*Jotain toista* -esityksen epäluotettavuutta paljastavaa kyseenalaistamista ja luvattujen asetelmien rikkomista voi pitää jonkinlaisena sisäistekijän kommenttiraitana. Jollain tavalla sisäistekijän voi ajatella olevan askeleen edellä katsojaa: kun esimerkiksi Veli kritisoi Naisen tekemiä ohjauksellisia valintoja, esitys kertoo olevansa perillä mahdollisista vastakkaisista näkemyksistä. Kaikenlainen kyseenalaistaminen taas muistuttaa katsojia siitä, ettei esitys välttämättä ole sitä, miltä näyttää. Etenkin autofiktion perspektiivistä muistutusta voi pitää olennaisena. Esitystä hallitseva näkökulma on vain yhden ihmisen, ja se on siten erittäin subjektiivinen ja puolueellinen. Asioista voisi kertoa toisellakin tavalla. Pidän esimerkiksi aiemmin käsiteltyä Toisen naisen monologia sisäistekijän ja vastaanottajien välisenä epäsuorana kommunikaationa. Esityksen luoma kuva Naisen ja Toisen naisen yhteisestä fiktion tasosta on ikään kuin kertojan väite siitä, että Toinen nainen on aito henkilö, joka kohtaa Naisen ohjaustilanteessa. Monologissaan Toinen nainen kuitenkin rikkoo tämän asetelman, jolloin kertojan eli Naisen ja Toisen naisen välittämät tiedot ovat ristiriidassa keskenään. Näin sisäistekijä viestii kerronnan epäluotettavuudesta ja samalla paljastaa Naisen hallitsevan aseman.

## IV EPÄLUOTETTAVA FOKALISOINTI TEOKSESSA *ALLT SOM SÄGS*

Tässä luvussa käsittelen sitä, millaista epäluotettavuus on *Allt som sägs* -esityksessä. Koska selkeää kertojahahmoa ei ole, epäluotettavuus keskittyy fokalisoijaan eli tarinan näkökulmahenkilöön. Vaikka esityksessä on myös fyysisiä kertojahahmoja, epäluotettavuus ei henkilöidy heihin, sillä he ovat tarinasta ulkopuolisia. Sen vuoksi epäluotettavuuden keinot ovat erilaisia kuin *Jotain toista* -esityksessä.

Toisaalta jo fokalisoijan tunnistaminen on monimutkaista ja aiheuttaa tulkintaan epävarmuutta teoksessa, jossa päähenkilö on jaettu useampaan osaan niin, etteivät hahmojen väliset hierarkkiset suhteet ole yksiselitteisiä. Sen vuoksi tarkastelen ensimmäiseksi useamman näyttelijän esittämää päähenkilöä ja sen eri puolien välisiä suhteita sekä analysoin, kenen näkökulma teosta ohjailee. Toisessa alaluvussa käsittelen yksittäistä kohtausta, joka käyttää teatterille ominaista epäluotettavan fokalisoinnin keinoa eli mentaalisen tapahtuman näyttämöllistämistä. Kolmannessa alaluvussa tarkastelen syntymäpäiväjuhlien järjestämiseen liittyvää kohtaussarjaa, jonka kautta erityisesti Naisen ja Kvinnanin suhteen monet puolet tulevat näkyviksi. Lopuksi pohdin vielä epävarmuutta teoksen ominaisuutena ja sen vaikutuksia epäluotettavuuteen.

### **Kuka havaitsee?**

*Allt som sägs* -teoksen päähenkilö on jaettu esityksessä kahden näyttelijän esitettäväksi, ja tätä hahmoa kutsutaan näytelmäkirjoituksessa nimillä Flickan, Kvinnan ja Nainen. Vaikka päähenkilö on tekstissä nimetty kolmella eri nimellä, henkilöitä on esityksessä vain kaksi; Flickanista kasvaa Kvinnan, joten he ovat sama henkilö eri elämänvaiheissa. Äkkiseltään esitys näyttää kertovan Jessica Raidan esittämän Flickanin ja Kvinnanin elämästä, sillä Raita on se näyttelijä, joka on kaikissa kohtauksissa mukana. Kohtaukset ovat dramatisoituja tapahtumia päähenkilön elämän varrelta, ja vaikka kukaan ei näkyvästi ohjaakaan niitä, esityksen rakenne muistuttaa *Jotain toista* -esityksen vastaavaa.

Sanna-Kaisa Palon esittämä Nainen sen sijaan on näistä kohtauksista ulkopuolinen hahmo, joka pääsee ääneen vasta väliajan jälkeen. Hänen esiintymisessään korostuvat sisäinen maailma ja tunteet, eikä hän osallistu dramatisoituihin tapahtumiin. Esimerkiksi ensimmäisessä kohtauksessaan Nainen on näyttämön vasemman laidan huoneessa, ja vaikka

näyttämöllä ovat hänen lisäksi musiikkia soittava Robert Kock sekä kertojat, Nainen on huomion keskipisteenä yksin. Nainen puhuu puhelimesta ystävänsä kanssa kuulumisistaan ja ahdistuksestaan, mutta muita kuin Naisen puheenvuoroja ei kuulla. Puhelun jälkeen kertojat kertovat ajatuksista, joita puhelu Naisessa herätti, ja etenevät puhumaan virheistä, joita Nainen omasta mielestään sosiaalisessa kanssakäymisessä toistaa. Kertojien puhe kuulostaa Naisen sisäiseltä puheelta, mutta se on muutettu hän-muotoon ja laitettu kertojien suuhun. Tulkintaa sisäisestä puheesta tukee Naisen huolestuneen ja ahdistuneen oloinen elehdintä kertojien repliikkien aikana. Aluksi hän kuuntelee tuota sisäistä puhetta paikallaan hieman kärsivän näköisenä, minkä jälkeen hän alkaa lukea puheen yhä jatkuessa. Useat Naisen kohtaukset esityksessä ovat kuvatun kaltaisia.

Tulkitsen *Allt som sägs* -esityksen Naisen hahmon olevan lähimpänä sitä oikeaa, kokonaista henkilöä, jota Raidan ja Palon esittämät hahmot yhdessä edustavat. Oikea ei tässä yhteydessä viittaa Milja Sarkolaan vaan siihen fiktiiviseen henkilöön, joka ei välttämättä ole fyysisesti esityksessä läsnä mutta jonka eri puolia Flickan, Kvinnan ja Nainen ovat. Väitteeni siitä, että Nainen on ruotsinkielistä vastinettaan oikeampi, perustuu hahmon esiintymiseen uloimmalla fiktion tasolla. Esityksen sisällä kertojat ovat ainoita, jotka kiinnittävät huomiota Naisen tekemisiin. Nainen sen sijaan kykenee katselemaan kohtauksia, joissa hän ei itse ole mukana, jolloin hänen voisi ajatella ainakin jossain määrin sisältävän Flickanin ja Kvinnanin. Ennen väliaikaa Nainen tosin tarkkailee tapahtumia melko passiivisesti ja harvakseltaan. Hän esimerkiksi katsoo näyttämön takaosan ikkunoista kohtausta, jossa Flickan keskustelee äitinsä kanssa lapsuudesta ja aikuisuudesta. Toisessa osassa Nainen on näkyvästi esillä ja hänellä on paljon omia kohtauksia, mutta hän ei ole lainkaan vuorovaikutuksessa muiden hahmojen kanssa ja tarkkailee edelleen tilanteita ulkopuolelta. Nainen esimerkiksi katselee lasin takaa syntymäpäiväjuhliin, joita Raidan esittämä Kvinnan viettää.

Uloimman fiktion tasonsa perusteella Naisen voisi katsoa vastaavan sekä *Perheenjäsen*- että *Jotain toista* -esityksen Naiseksi nimettyjä kertojia, vaikka hänellä ei olekaan minkäänlaista näkyvää valtaa esitykseen. *Allt som sägs* -esityksessä eroa fiktion tasojen välillä ei ole tehty lainkaan yhtä selkeästi kuin kahdessa muussa esityksessä, sillä eri tasoja tai hahmojen hierarkkista suhdetta toisiinsa ei missään vaiheessa sanallisteta. Naisen suhde Flickanin tai Kvinnanin hahmoon käy ilmi muilla tavoin. Teoksen henkilöluettelossa Flickan, Kvinnan ja Nainen ovat pilkuilla toisistaan eroteltuna samalla rivillä, mikä jo itsessään implikoi näiden kolmen edustavan yhtä ja samaa päähenkilöä. Päähenkilön eri puolet on myös nimetty



yhdenmukaisesti, vaikka esitystilanteessa ruotsinkielisten kertojien puheessa hahmojen kutsuminen nimillä Flickan tai Kvinnan ei selkeästi eroa samojen termien käyttämisestä yleisnimenä.

Naisen yhteys Flickaniin voidaan nähdä heti esityksen ensimmäisessä kohtauksessa, jossa Flickan ja Nainen kumpikin kirjoittavat oman pöytänsä ääressä eri puolilla näyttämöä. Kohtauksen taustalla Kock soittaa musiikkia, mutta muuten hahmot ovat tilassa kahdestaan. Myöhemmin tosin näyttämön takana olevaan ikkunaan tulee seisomaan musta hahmo, jonka kasvoja ei näy. Hahmo ei tee muuta kuin seisoo paikallaan ikään kuin kohtauksen tai sen henkilöiden varjona. Kohtauksessa Flickan lausuu kirjoittamiaan virkkeitä ääneen, ja välillä hän vetää jo kirjoittamansa tekstin yli ja rutistaa paperin tyytymättömänä. Myös Nainen yliviiivaa kirjoittamansa Flickanin kanssa samaan aikaan. Virkkeet määrittelevät jotakin, joka tulkintani mukaan on alkamassa oleva esitys.

#### FLICKAN

Om en flicka som skäms.

Om en flicka vars föräldrar är skilda.

Om känslan av att livet sker i rummet bredvid.

En uppväxtskildring.

Om att försöka rädda stämningen i familjen. —<sup>60</sup>

Tämän kohtauksen voi ajatella toimivan kehyksenä esitykselle. Kehysmäisyyttä tukee kohtauksen tunnelma, joka vaihtuu toiseksi samassa, kun esityksen maailmassa sisällä oleva päähenkilön veli tulee tilaan. Robert Kockin soittama musiikki keskeytyy, Nainen ja kohtauksen taustalle ilmestynyt musta hahmo lähtevät pois ja Flickan siirtyy salamannopeasti pöydän äärestä lattialle piilottaen samalla paperinsa. Koska kohtauksen kirjoitusosuudessa Palon ja Raidan esittämät hahmot ovat näyttämöllä kahdestaan ja toimivat samalla tavalla samanaikaisesti, kohtauksen voi katsoa yhdistävän nämä kaksi hahmoa toisiinsa.

Tämän lisäksi ensimmäinen kohta antaa ymmärtää, että teoksella on jokin esitystilanteen luonteen tiedostava fiktion taso. Koska päähenkilö osaa jo ennen varsinaista alkua kuvata tulevan esityksen käsittelemiä aiheita, on kerrotuksi tulevan oltava jollain tavoin päähenkilön rajaamaa ja hallitsemää. Näin ollen tapahtumat esitetään päähenkilön näkökulmasta, ja hän on siten teoksen fokalisoija. Fokalisoija voi tosin vaihdella esityksen aikana ja olla esimerkiksi

---

<sup>60</sup> Sarkola 2016, 3.

päähenkilö lapsena. Tämä tukee tulkintaa siitä, että päähenkilö ja samalla fokalisoiija ei olisi yksin kukaan kolmesta naiseksi tai tytöksi nimetystä henkilöhahmosta vaan jokin suurempi kokonaisuus, jonka kolmikko muodostaa: se oikea, kokonainen ja ainoastaan taustalla vaikuttava päähenkilö. Näin esimerkiksi Flickan osana kokonaista hahmoa on fokalisoijana omissa kohtauksissaan – onhan hän tämä hahmo lapsena. Lähimpänä kokonaista hahmoa taas on Nainen, sillä hän esiintyy fiktion uloimmalla tasolla.

Esityksen ensimmäinen kohtaus kertoo osaltaan myös esityksen näkökulman subjektiivisuudesta, vaikkakin vihje on melko pieni yksinään huomattavaksi. On mahdollista ajatella esityksessä Naista jonkinlaisena kertojana. Perinteisenä pidetyssä draamassa ja teatterissa, jossa varsinaista kertojaa ei ole, kertojan tehtävät korvaa draamallinen toiminta. Sen avulla katsojalle näytetään tapahtumat, jotka kaunokirjallisuudessa pitäisi kertojan välityksellä kuvata sanallisesti. Siitä huolimatta teatteriesityksenkin taustalle voi ajatella jonkinlaisen kertojan, joka esityksen rajauksen on tehnyt ja materiaalin valinnut. *Allt som sägs* -esitystä kehystävä ensimmäinen kohtaus kertoo vastaanottajille, kuka esityksen on rajannut.

Ensimmäisessä kohtauksessa ei ole täysin selkeää, minkä ikäinen Raidan esittämä hahmo on. Koska hän on osa esityksen kehystä, olisi loogista tulkita hänet aikuiseksi, tuleehan teos kertomaan myös hänen aikuisuudestaan. Tekstissä hahmo on kuitenkin nimetty Flickaniksi, kuten esityksen lapsuutta ja nuoruutta käsittelevissä kohtauksissa, ja heti aloituskohtauksen perään alkaakin kohtaus Flickanin lapsuudesta. Tapahtumat etenevät kronologisesti läpi esityksen, mikä puolestaan tukee tulkintaa siitä, että alussa kirjoittava Flickan on vielä lapsi. Tällaisessa tilanteessa Naisen ja Flickanin yhdistyminen luo tulkinnan siitä, että Nainen voisi olla ulomman fiktion tason henkilö, joka on sen vuoksi läsnä jokaisessa Flickanin ja Kvinnanin elämänvaiheessa – siis oman elämänsä jokaisessa vaiheessa. Henkilöt ovat samoja, mutta Nainen vanhempana sisältää Flickanin ja on siten hieman ulommalla fiktion tasolla.

Toisaalta ei ole aivan yksiselitteistä väittää Naisen olevan täysin sama hahmo Flickanin ja Kvinnanin kanssa. *Jotain toista*- ja *Perheenjäsen*-teosten kertojahahmot, joita kumpaakin nimitetään Naiseksi, ovat selkeästi alemman fiktion tason vastineita kokonaisempia hahmoja. Heitä esityksen sisällä edustavat Nainen 2, 3 ja 4 (*Jotain toista*) sekä Tyttö (*Perheenjäsen*) ovat osia tästä kertojahahmosta. *Allt som sägs* -esityksessä Kvinnan ei vaikuta olevan osa Naista, sillä hahmot ovat keskenään niin erilaisia: Kvinnan on käytökseltään melko hillitty ja varovainen, ja hänen ulkomuotonsa on siistin ja viimeistellyn oloinen. Hänen

eleensä eivät myöskään viesti epävarmuutta samalla tavalla kuin Naisen eleet; Nainen vääntelehtii hermostuksissaan paljon, hieroo käsillä otsaansa ja pienentää itseään alinomaa. Nainen onnistuu ainakin omasta mielestään jatkuvasti loukkaamaan muita olemalla sanomisissaan ajattelematon. Kvinnan sen sijaan käyttäytyy muita kohtaan varovasti ja anteeksipyytelevästi, minkä vuoksi olisi vaikea uskoa hänen loukkaavan jotakuta sanoillaan tai teoillaan. Lähes kaikki Naisen repliikit on esitetty puhelun muodossa niin, ettei puhelun toisen osapuolen repliikkejä kuulla lainkaan. Puheluissa Nainen avautuu vuolaasti ahdistuksestaan ja ihmissuhteistaan nimeämättä jäävälle henkilölle tai henkilöille. Esityksessä nähtävät Kvinnan puhelut ovat näille täysin vastakohtaisia: puhelut niin äidin kuin veljenkin kanssa ovat lyhytsanaisia ja pinnallisia, eikä niissä puhuta kuulumisia merkittävämmistä aiheista.

Vaikka päällisin puolin hahmot vaikuttavat erilaisilta, heidän käytöksessään on lopulta melko paljon yhteistä. On helppo kuvitella, että Naisen sisäinen puhe, jatkuva itsensä suomiminen ja epävarmuus kaikissa tilanteissa näyttäytyvät ulospäin juuri sellaisena varovaisena käytöksenä, jota Kvinnan toteuttaa. Kvinnanin voisi jopa ajatella olevan jonkinlainen siloteltu ja edustuskelpoinen versio Naisesta, tai toisaalta Naisen voi ajatella edustuvan sitä sisäistä myllerrystä, joka Kvinnanissa jää piiloon.

Asia, joka kaikista selkeimmin yhdistää Naisen ja Kvinnanin toisiinsa, liittyy esityksen kaksikielisyyteen. Naisen repliikit ovat aina suomeksi, mutta kertojat jatkavat ruotsin puhumista läpi esityksen. Ruotsinkielisissä repliikeissä Naisen ja Kvinnanin hahmon välille ei tehdä minkäänlaista eroa, sillä kertojat viittaavat Naiseen sanalla ”Kvinnan”, joka on näytelmäkäsikirjoituksessa kirjoitettu isolla alkukirjaimella erisnimien tapaan. Näin ollen kertojat tulevat puhuneeksi yhtä aikaa niin Naisen kuin Kvinnaninkin hahmosta, vaikka tapahtumien tasolla he viittaavatkin esimerkiksi Naisen käymään puhelinkeskusteluun. On kuitenkin otettava huomioon, että ilman käsikirjoitusta esitystä katsottaessa kahden kielen käyttäminen ei välttämättä aiheuta samanlaista pohdintaa hahmojen nimistä. Kun kertojat puheessaan viittaavat Naiseen sanalla ”Kvinnan”, iso alkukirjain ei luonnollisesti kuulu ja ilmaus on loogista liittää siihen näyttämöllä olevaan naiseen, johon puhe sopii parhaiten. Kun on esimerkiksi nähty Naisen puhelu, ei välttämättä tule mieleenkään liittää kertojien käyttämää lausetta ”[e]fter samtalet funderar Kvinnan” Kvinnaniin vaan ainoastaan Naiseen. Tekstiä lukiessa ruotsinkielisen nainen-sanon iso alkukirjain on kuitenkin paljon merkityksellisempi. Kvinnanin sisäinen myllerrys ei näy katsojalle yhtä selvästi kuin Naisen

vastaava, mutta kahden eri kielen ja kertojien avulla Naisen kriiseistä tulee myös Kvinnanin kriisejä.

*Allt som sägs* -teoksen hahmojen lisäksi Sarkola on nimennyt myös *Jotain toista*- ja *Perheenjäsen*-teosten henkilöt lähinnä yleisnimillä: päähenkilöt ovat Naisia tai Tyttöjä, ja sivuhenkilöitä kutsutaan sen mukaan, mikä heidän suhteensa päähenkilöön on tai mitä ammattikuntaa he edustavat. Esimerkiksi *Jotain toista* -teoksen henkilölistauksessa on näyttelijättäriä, nais- ja miesnäyttelijöitä, veli, isä, serkku ja teatterinjohtaja, mutta yhtään erisnimellä nimettyä hahmoa ei ole. Esityksessä erisnimillä kutsutaan ainoastaan kahta melko etäistä sivuhenkilöä, joiden kutsuminen esimerkiksi ystäväksi tai ystävän puolisoiksi ei esiintymiskontekstissa kertoisi selvästi, kenestä on kyse. Muissa tilanteissa hahmot eivät ole vaarassa sekoittua keskenään, vaikka niitä esittäisikin sama näyttelijä. Esityksessä Veli tosin kritisoi henkilöhahmojen määrää ja yksipuolisuutta, mutta katsojalle tilanteet avaavat selkeästi, kenestä milloinkin on kyse. Useimmat sivuhenkilöt ovat mukana vain yhdessä kohtauksessa, jolloin erot henkilöiden välillä on helppo tehdä esimerkiksi vaatteilla tai muilla pienillä yksityiskohdilla.

Tämä on Sarkolalle ominainen tapa nimetä hahmoja. Näiden kolmen teoksen lisäksi Sarkolan uusimmassa esityksessä *Pääomani* henkilöt on nimetty saman logiikan mukaisesti. Päähenkilö on Nainen, ja hänen perheenjäsenensä on nimetty suhteessa häneen. Koen, että etenkin päähenkilöön viittaaminen yleisnimellä Nainen tai Kvinnan luo tietynlaista tarpeellista etäisyyttä henkilöhahmon ja tekijän eli Sarkolan itsensä välille. Kun on kyse autofiktiivisistä teoksista, joissa helposti tulkitaan tekijän olevan itse päähenkilö, yleisnimellä kutsuminen ei ainakaan suoraan tue väitettä henkilöiden yhteneväisyydestä. Toisaalta hahmoja ei myöskään tietoisesti ole nimetty millään todellisuudesta poikkeavilla erisnimillä. Kliseisesti ajateltuna pelkällä yleisnimellä kutsuttava hahmo voi olla kuka tahansa nainen, siis kuka tahansa meistä. Sivuhenkilöiden nimeäminen suhteiden tai ammattien perusteella taas tuo selkeyttä teokseen, jossa henkilöhahmoja on paljon. Mikäli hahmot olisivat vain mirjoja, antteja ja helenoita, heidän välisistä suhteistaan olisi hankalampi pysyä perillä. Myös erisnimien konnotaatiot jäävät pois.

Yksi päähenkilön ja fokalisoijan tulkinnan hankaluuteen liittyvä tekijä *Allt som sägs* -teoksessa on Naisen hahmon passiivisuus ensimmäisen näytöksen aikana. Aluksi Nainen jää etäiseksi eikä hänen yhteytensä esityksen maailmaan ole täysin selvä, mutta kun hän väliajan

jälkeen onkin todella paljon esillä, tuntuu kuin päähenkilö jopa vaihtuisi näytösten välillä. Tässä mielessä on olennaista se, yhdistääkö Naisen Flickaniin ja Kvinnaniin. Naisen esilletulo ei tunnu lainkaan niin radikaalilta, jos häntä pitää saman henkilön eri esiintymänä. Esitys ei kuitenkaan perustele näkyvästi sitä, miksi Naisen hahmo on epätasaisesti mukana siinä. Siksi kysymykseen oikeimmasta naisesta tai fokalisoijasta ei pysty aukottomasti vastaamaan. Päähenkilön ambivalenttius on osa Sarkolan teosta, ja kysymys hahmoista jää avoimeksi.

Ajattelen, että fokalisoijan tunnistaminen on tärkeää kerronnan epäluotettavuuden analysoinnin kannalta. Jotta voidaan verrata sisäistekijän, kertojan tai fokalisoijan sekä muun tarinan viestejä keskenään, on tiedettävä, kuka tilannetta hallitsee eli kehen epäluotettavuus yhdistyy ja kuka sen aiheuttaa. Päähenkilön epäselvyys hankaloittaa epäluotettavan kerronnan käsittelyä *Allt som sägs* -esityksessä, mutta samalla epäselvyys on jo itsessään osa vastausta: Päähenkilön monitahoisuus ja näkökulman tunnistamisen hankaluus asettavat kerronnan luotettavuuden kyseenalaiseksi. Jos emme voi olla varmoja edes siitä, kenen tarinaa teoksessa kerrotaan, eikö kerronta silloin ole jo lähtökohtaisesti epäluotettavaa?

### **Sellonsoittoa kriitikoille**

Esityksen ensimmäinen näytös etenee näennäisen loogisesti vailla suurempia ristiriitaisuuksia. Flickan vaikuttaa päähenkilöltä ja esitys yksiselitteiseltä, sillä Nainen ei vielä ole tullut kunnolla esille. Naisen läsnäolo ei ole myöskään vielä vaikuttanut kerronnan tulkintaan. Ennen Naisen lopullista mukaantuloa on kuitenkin yksi kohtaus, joka horjuttaa kerronnan luotettavuutta ja antaa vihiä sellaisesta subjektiivisuudesta, joka vaikuttaa merkittävästi kerrottuun. Tulkinta *Allt som sägs* -esityksen kerronnan epäluotettavuudesta perustuu paljolti päähenkilön esiintymiseen usealla tasolla, mutta seuraavaksi analysoimassani kohtauksessa käytetään teatterille ominaista mentaalisten tapahtumien näyttämöllistämistä. Olen valinnut kyseisen kohtauksen analyysiini, sillä se on paitsi olennainen subjektiivisen näkökulman osoittamisessa ja epäluotettavuuden paljastamisessa, myös oivallinen esimerkki epäluotettavan fokalisoinnin keinoista nimenomaan teatterissa.

Ensimmäisen näytöksen lopussa on kohtaus, jossa Jessica Raidan esittämä Flickan soittaa selloa keskellä näyttämöä. Kohtauksen alkupuolella muut näyttelijät Sanna-Kaisa Paloa lukuun ottamatta soittavat jokainen eri huoneessa omia soittimiaan. Yhtäkkiä kaikki keskeyttävät soittamisen ja muut näyttelijät kääntyvät katsomaan Flickania. He alkavat

hyräillä eri puolilla näyttämöä ja toistavat samalla muutaman kerran huomaamattomasti negatiivisia sanoja, jotka on osoitettu keskellä näyttämöä istuvalle Flickanille. Sana *misslyckas* eli epäonnistua toistuu kaksi kertaa, ja lisäksi hänelle sanotaan *obehaglig*, joka tarkoittaa muun muassa epämiellyttävää ja vastenmielistä.

Tulkinta siitä, että kyseinen tilanne tapahtuisi Flickanin elämässä sellaisenaan, vaikuttaa epäuskottavalta. Loogisempi tulkinta on, että Flickan on itseään kohtaan kriittinen ja miettii päänsä sisällä muiden suhtautumista liiankin kanssa, mitä tukevat myöhemmin esityksessä Naisen käymät, epävarmuutta henkivät puhelinkeskustelut. Sellon soittaminen ei vaikuta onnistuvan kohtauksessa Flickanilta riittävän hyvin. Virheet ovat lähes huomaamattomia, mutta Flickanin ilmeet ovat turhautuneita ja ärsyyntyneitä, joskin erittäin hillittyjä. Tallenteelta näitä ilmeitä ei edes näe, mutta kirjoitin kyseisestä kohtauksesta muistiinpanoja nähtyäni esityksen Viiruksessa toisen kerran. Flickan ei siis onnistu riittävän hyvin ja ahdistuu ympäristön paineista, minkä lisäksi hän on epävarma itsestään. Epävarmuus näkyy selkeimmin Naisen pitämässä monologeissa, mutta jo ensimmäisessä näytöksessä Flickan vaikuttaa olevan huolissaan siitä, miten hänen oma äitinsä suhtautuu häneen. Tämä näkyy miellyttämisenhaluna ja äidin silmissä onnistumisen tarpeena. Sellokohtauksessa Flickan projisoi oman epävarmuutensa muihin, minkä vuoksi hän kokee muiden katsovan häntä kriticoiden, vaikka nämä eivät todellisuudessa suhtautuisi päähenkilön sellonsoittoon lainkaan arvostelevasti.

Brian Richardson nostaa draaman näkökulmaa käsittelevässä artikkelissaan esille mentaalisten tapahtumien näyttämöllistämisen, joka on epäluotettavuuteen olennaisesti liittyvä keino paljastaa hahmojen sisäistä maailmaa. Ei ole välttämätöntä, että kertoja kertoo hahmon ajatuksia, tunteita ja havaintoja sanallisesti, sillä teatterissa voidaan käyttää muitakin keinoja. Hahmon tajunnan kuvaaminen ei kuitenkaan Richardsonin mielestä ole luotettavuuden kannalta ongelmallista. Romaaneissa tajunnan kuvaaminen on todellisen tuntuista eikä kuvauksen täsmällisyyttä kyseenalaisteta, mutta teatterissa ongelmia aiheuttaa se, että sisäistä maailmaa välitetään teatterin representaation ehdoin. Näin ollen mentaaliset tapahtumat ovat tyylieltyjä ja arveluttavia. Lisäksi näyttelijän materiaallinen läsnäolo lisää uuden ulottuvuuden psyykkiseen representaatioon.<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> Richardson 1988, 204–206.

Saman ilmiön mainitsevat omassa artikkelissaan myös Nünning ja Schwanecke. Yksi draamallisen epäluotettavuuden vahvuuksista on heidän mukaansa nimenomaan kehollistaminen, johon fyysisesti läsnä olevan kertojan lisäksi liittyy sisäisten maailmojen näyttämölistäminen. Kirjoittajien mukaan fyysinen läsnäolo alleviivaa näyttämöllä esitetyn autenttisuutta ja aitoutta. Samalla se kuitenkin vaikeuttaa niin epäluotettavuuden havaitsemista kuin sen paljastamistakin.<sup>62</sup>

Sellokohtauksessa sisäisen maailman näyttämölistäminen toimii tehokkaasti, sillä se paljastaa kerronnan epäluotettavuutta ja kokemuksen subjektiivisuutta hyvin hienovaraisesti. Kertojan avulla olisi mahdollista sanallistaa, että Flickan koki kaikkien arvostelevan häntä, mutta näyttämölistettynä kokemus on voimakkaampi ja kuvaa tarkemmin Flickanin kokemusta muiden suhtautumisesta. Teatterin ja näyttelijöiden mukanaan tuoma taso jättää tulkinnan asetelman epäluotettavuudesta täysin katsojan varaan. Kuten Nünning ja Schwanecke mainitsivat, fyysinen läsnäolo tuo autenttisuuden tunnetta, jolloin katsojat lienevät taipuvaisia tulkitsemaan näyttämöllä nähdyn lähtökohtaisesti todeksi hahmojen maailmassa. Tilanteen epäuskottavuus ja jonkinlainen liioittelu, jolta muiden haukut tuntuvat, voivat kuitenkin saada katsojan epäröimään kerrotun todenmukaisuutta.

Sen lisäksi, että kohtaus kertoo Flickanin sisäisestä maailmasta, se asettaa koko esityksen näkökulman ensimmäistä kertaa kyseenalaiseksi. Ovatko muutkin kuvaukset tapahtumista näin subjektiivisesti värittyneitä? Voiko katsoja enää luottaa muiden hahmojen toimintaan ja sanomisiin, vai pitäisikö niihin suhtautua kyseenalaistaen? Tulkitsen sellokohtauksen langettavan kyseenalaistavan varjon toisen näytöksen päälle. Sekä *Jotain toista* että *Allt som sägs* ovat siinä mielessä rakenteeltaan samanlaisia, että epäluotettavuuden kannalta avainasemassa oleva kohtaus on sijoitettu juuri ennen väliaikaa. *Allt som sägs* -esityksen asetelma muuttuu väliajan jälkeen myös siksi, että Nainen avaa ensimmäistä kertaa suunsa. Kun Flickanin sisäistä maailmaa on raotettu juuri ennen väliaikaa, on helppo ottaa vastaan Naisen lisäämä ristiriitaisuus päähenkilön hahmossa.

Pidän kiinnostavana sitä, että Nainen itsensä pahimpana kritisoijana ei vielä sellokohtauksen aikana ole mukana lyttäämässä Flickanin suoritusta. Tämä liittyy aiempaan pohdintaan Naisen passiivisuudesta ylipäänsä ensimmäisen näytöksen aikana, mutta etenkin

---

<sup>62</sup> Nünning & Schwanecke 2015, 195.

sellokohtauksessa Naisen läsnäolo olisi varsin perusteltua. Naisen tehtävä esityksessä vaikuttaa nimenomaan olevan omien virheiden etsiminen ja puiminen sekä epävarmuudessa vellominen, ja juuri näistä asioista Flickanin sellonsoiton arvostelussa on kyse. Yksi mahdollinen tulkinta on, että itsensä avoin kritisoiminen on tullut päähenkilön elämään varsinaisesti vasta vanhemmalla iällä. Tämän vuoksi tuo kriitikko, siis päähenkilö itse, tyytyy ensimmäisen näytöksen aikana tarkkailemaan tapahtumia etäämmältä. Tätä tulkintaa tukisivat myös hahmojen nimet: Naisen hahmon nimi viittaa ainoastaan aikuisuuteen, kun taas Flickanin nimi muuttuu naista vastaavaksi Kvinnaniksi vasta aikuiseksi kasvamisen myötä.

### **Kaksi naista, yhdet syntymäpäivät**

*Allt som sägs* -esityksen toisessa, väliajan jälkeisessä osassa Kvinnanilla, ja samalla Naisella, on syntymäpäiväjuhlat. Juhliin, niiden järjestämiseen ja niiden jälkipuintiin liittyvissä kohtauksissa Kvinnanin ja Naisen suhde sekä heidän erillisyytensä näkyvät monella tavalla. Analysoin kohtausten avulla päähenkilön eri puolia ja niiden vaikutusta fokalisoinnin luotettavuuteen.

Vieraille lähetettävää kutsua suunnittelee Nainen. Kertojien mukaan hän – ja heidän käyttämänsä ruotsin kielen mukaan samalla myös Kvinnan – ei oikein osaa päättää, ketä olisi luontevaa kutsua juhliin, eikä sopivaa muotoilua kutsulle meinaa syntyä. Kvinnan ei ole syntymäpäiväjuhlien konkreettisessa suunnittelussa mukana, mutta itse juhlissa hän on paikalla päivänsankarina. Nainen ei tosin muutoinkaan esityksen aikana ole mukana yhdessäkään näyttämöllistetyssä kohtauksessa muiden kanssa. Juhlat on toteutettu siten, että kaikki näyttelijät Paloa lukuun ottamatta kokoontuvat kakun ja kuohuvan äärelle Flickanin lapsuudenkotinakin toimineeseen lasihuoneeseen näyttämön oikeassa reunassa. Juhlissa ei puhuta mitään, vaan läpi maljannoston ja kynttilöiden puhaltamisen näyttelijät hyräilevät yhdessä moniäänisesti.

Vaikkei Nainen ole fyysisesti mukana juhlissa, hän on kuitenkin näyttämöllä. Ensin hän on näyttämön toisen reunan huoneessa ahdistuneen ja vaikean oloisena, ikään kuin rohkeutta johonkin keräämässä. Lopulta Nainen tulee huoneestaan ulos ja jää näyttämön keskelle katsomaan syntymäpäiväjuhlaa lasin läpi. Hän näyttää edelleen epävarmalta ja surkealta hieman huonossa ryhdissä pää painuksissa seistessään, mutta hän koettaa puhua itselleen rohkaisevasti:



Älä ajattele että ihmiset eivät pidä sinusta.  
Älä ajattele, että ihmiset nauravat sinulle.  
Älä ajattele... [että olet erilainen kuin muut]<sup>63</sup>

Sanansa hän suuntaa osittain myös juhlissa olevalle Kvinnanille, sillä hän katsoo tätä välillä suoraan repliikkiensä aikana. Rohkaisupuheensa jälkeen Nainen menee juhlahuoneeseen itsekin, mutta sillä hetkellä kun hän avaa oven, valot sammuvat ja hyräily loppuu kuin seinään. Muut näyttelijät alkavat kuljettaa sormiaan ympäri lasien reunoja, mistä syntyy viiltävä ja korkea ääni. Nainen hakee huoneesta lahjapaketin, vie sen ulos ja paistaa lattialle, jolloin alkaa uusi kohta. Tässä kohtauksessa Kvinnan kirjoittaa juhlien jälkeen kirjettä veljelleen. Lahjasta kiittämisen lisäksi hän pyrkii ilmaisemaan harmitustaan ja kokemustaan siitä, ettei ole veljelleen riittävän tärkeä. Aiempien samankaltaisten kohtausten tavoin Kvinnan kuitenkin hylkää kaikki erilaiset ideansa ja päättyy lopulta banaaliin ja ympäröivään kiitosviestiin. Myös tässä kohtauksessa Nainen tarkkailee kirjoittavaa Kvinnania lasin takaa. Hän istuu lasin toisella puolella Kvinnania vastapäätä ja ilmaisee jälleen fyysisin elein epäonnistumistaan ja turhautumistaan.

Syntymäpäiväkohtausten aikana Kvinnanin ja Naisen välinen yhteys näyttäytyy eri tavoilla, ja nämä kohtaukset antavat kattavan kuvan hahmojen suhteesta ylipäänsä. Naisen koettaessa laatia syntymäpäiväkutsua Kvinnan on kyllä näyttämöllä, mutta hän on toisen laidan huoneessa soittamassa selloa. Tässä vaiheessa Naisen ja Kvinnanin toiminnan välillä on heikko yhteys, sillä Kvinnan pitää soitossaan äkkinäisen tauon aina, kun Nainen aloittaa tyytymättömänä uuden muotoilun miettimisen. Soittaminen ei vaikuta onnistuvan täysin puhtaasti, kuten ei Naisen toimintakaan. Hahmojen välinen yhteys kuitenkin heikkenee, kun kutsut on lähetetty ja Nainen alkaa kertojien välittämän sisäisen puheen kautta analysoida kutsuun vastanneita ja vastaamattomia, omaa käytöstään sekä tulevien juhlien aiheuttamia ajatuksia. Tässä vaiheessa myös Kock tulee Raidan kanssa samaan huoneeseen, ja he soittavat hetken aikaa yhdessä taustalla selloa ja kitaraa. Heidän musiikkinsa ei kuitenkaan aiemman tavoin reagoi Naisen ja kertojien toimintaan, ja pian Raidan esittämä Kvinnan poistuu kohtauksesta kokonaan. Nainen on näyttämöllä ilman Kvinnania, mikä luo etäisyyttä näiden kahden hahmon välille. Vaikka he ovat sama henkilö, he eivät ole toisistaan riippuvaisia.

---

<sup>63</sup> Sarkola 2016, 45. Lisätty esitystallenteen perusteella yksi lause.

Nainen voi jäädä yksinään analysoimaan, ja toisaalta koko esityksen ensimmäisen osan ajan Raidan esittämä hahmo on näyttämöllä ilman Naista, Naisesta riippumatta.

Syntymäpäiväjuhlat ja etenkin niiden jälkeinen kiitoskirje taas yhdistävät hahmoja toisiinsa voimakkaasti. Juhlaa lasin takaa tarkkaillessaan Nainen puhuu itselleen ja, mikäli jo tässä vaiheessa pidetään varmana hahmojen yhteneväisyyttä eikä tulkita Naista vieraiden ihmisten juhlia vakoilevaksi hiippariksi, samalla myös Kvinnanille. Mennessään sisälle ja ottaessaan Kvinnanille juuri annetun lahjan Nainen tulee osaksi fyysisiä juhlia ja samalla Kvinnania. Tämän jälkeen tapahtuva kiitoskirjeen kirjoittaminen muistuttaa niin esityksen alkua kuin juhlakutsujen muotoilua: mikään kirjoitettu ei ole tarpeeksi hyvää eikä kelpaa päähenkilölle. Vaikka Kvinnan ja Nainen vaikuttavat keskenään hyvin erilaisilta ja esiintyvät melko erilaisissa tilanteissa, itseensä tyytymättömyys ja epävarmuus on heille yhteistä. Koska näyttämöllä ei tässä kohtauksessa ole muita, yhteys kirjoittavan Kvinnanin ja häntä lasin takaa tarkkailevan Naisen välillä on tiivis ja siten ilmeinen.

Kvinnan ei näytä syntymäpäiväjuhlissaan päällepäin kovin epävarmalta tai kiusaantuneelta, vaikka toki muistaakin perisuomalaiseen tapaan kursailla lahjaa vastaanottaessaan. Kun Nainen ja Kvinnan kuitenkin tulkitaan samaksi henkilöksi, voi ulkopuolelta hermostuneena tarkkailevan Naisen ajatella heijastavan myös Kvinnanin sisäisiä tunteita. Kontrasti hahmojen välillä on suuri, ja tulkitsen tämän kontrastin myös tekevä tarinan fokalisoijasta epäluotettavan: ei ole lainkaan selvää, kerrotaanko juhlista iloiselta vaikuttavan Kvinnanin vai ahdistuneen oloisen Naisen näkökulmasta. Toisaalta useampaan osaan jaettu päähenkilö tekee mahdolliseksi sen, että kahta eri näkökulmaa näytetään samanaikaisesti. Samoin on mahdollista vaikuttaa ulkoisesti tyneltä, vaikka sisällä vallitsisikin kaaos. Tapahtumien kuvauksen tasolla luotettavuus ei välttämättä asetu järin kyseenalaiseksi, mutta kuvaus päähenkilöstä ja tämän todellisesta minästä on epämääräinen. Tulkinta epäluotettavuudesta ei tietenkään koskaan perustu yksittäiseen kohtaukseen vaan kokonaisuuteen, ja syntymäpäiväjuhlat sekä Naisen ja Kvinnan ristiriitainen käytös ovatkin kiinnostavia seikkoja nimenomaan osana kokonaisuutta.

Itsensä seuraaminen sivusta on *Jotain toista* -esityksen tavoin olennaista *Allt som sägs* -teoksessa, ja se näkyy repliikkienkin tasolla. Jo ensimmäisessä kohtauksessa yksi yrityksistä

määrittää tulevaa esitystä on ”Om känslan av att livet sker i rummet bredvid”.<sup>64</sup> Juuri tämä virke konkretisoituu syntymäpäiväjuhliin ulkopuolelta tarkkailevassa Naisessa. Myöhemmin puhuessaan taas kerran puhelimesta ystävälleen Nainen kertoo tavastaan kritisoida muita ja luoda etäisyyttä näihin:

Luin muuten just yhtä tosi kiinnostavaa kirjaa tästä. Miten erojen korostaminen estää kohtaamista. – – Siinä oli myös tosi mielenkiintoisesti kuvattu sitä, miten itsetarkkailu itse asiassa estää ihmistä rakastamasta, jos niinku katsoo itseään sivusta, tai jos-”<sup>65</sup>

Tämän jälkeen ystävän täytyy lopettaa puhelu, eikä Nainen ehdi jatkaa pidemmälle. Nainen ei suoraan liitä itsensä sivusta katsomista siihen, miten hän suhtautuu itseensä, vaan se jätetään irralliseksi, katsojan poimittavaksi vihjeeksi. Jollain tavalla Nainen tuntuu kuitenkin tiedostavansa omat haasteensa. Hän kokee olevansa ulkopuolinen omassa elämässään, mitä jo Naisen hahmo koko esityksen asetelmassa korostaa. Kvinnan on tilanteissa fyysisesti läsnä, mutta Nainen seuraa tapahtumia samanaikaisesti sivusta kuin ei olisi niissä mukana lainkaan.

Jos Nainen onkin Kvinnanin kautta itseään tarkkaileva hahmo, myös hän kokee olevansa tarkkailun alaisena. Toisessa osassa eräässä puhelussa Nainen kertoo ystävälleen tuntevansa olonsa ahdistuneeksi ja pelkäävänsä kaikkien inhoavan häntä. Hän ei koe olevansa turvassa missään ja kuvaa tunnettaan seuraavalla tavalla:

Vähän niinku mun oma varjo seurais mua. Niinku Arosusi tai Mörkö. Koko ajan tossa noin.<sup>66</sup>

Täksi varjoksi tulkittava hahmo nähdään konkreettisesti jo esityksen ensimmäisessä kohtauksessa, jossa musta hahmo seisoo osan ajasta taustalla. Nainen kokee siis olevansa sekä tarkkailija että tarkkailtavana oleva. Koska Naisen voi tulkita olevan yksi osa kokonaista hahmoa, johon myös Kvinnan sisältyy, hän itseään ulkopuolelta seuraavana hahmona on itse Arosusi tai Mörkö – se varjo, joka häntä seuraa.

---

<sup>64</sup> Sarkola 2016, 3.

<sup>65</sup> Emt., 51.

<sup>66</sup> Emt., 43.

## **Epävarma, siis epäluotettava**

Ajatus *Allt som sägs* -esityksen kerronnan epämääräisyydestä ja täten mahdollisesta epäluotettavuudesta nousee tulkintani mukaan erityisesti siitä, kuinka kaksi hyvin erilaiselta vaikuttavaa hahmoa kertoo sangen yhtenäistä tarinaa. Kumman ääni lopulta on voimakkaampi? Onko mahdollista, ettei esitys anna tähän lainkaan vastausta?

Naisen ja Kvinnanin välinen suhde on epäselvä. Esityksessä on kaksi hahmoa, joiden ei missään vaiheessa eksplisiittisesti ilmaista olevan sama henkilö. Hahmot ovat päällisin puolin ja äkkiseltään tarkasteltuna keskenään hyvin erilaisia. Kaiken lisäksi ensimmäinen osa esityksestä on ainoastaan Flickanin kasvamista lapsesta nuoreksi, ja Nainen tulee kunnolla mukaan vasta toisessa osassa. Näin hahmosta annetaan tietynlainen, pysyväkin kuva, jota aletaan kyseenalaistaa vasta väliajan jälkeen. Naisen hahmon ristiriitainen suhde Kvinnaniin asettaa jo itsessään koko ensimmäisen osan tapahtumat kyseenalaiseen valoon, sillä vasta toisessa osassa nähdyn perusteella katsojaa ajetaan tekemään tapahtumista erilaisia tulkintoja. Nainen on konkreettinen muistutus näkökulman subjektiivisuudesta, ja hahmo herättää kysymyksen siitä, olisiko esityksen ensimmäistä osaa täytynyt osata kyseenalaistaa ja tarkastella kriittisemmin.

Konkreettisin esimerkki fokalisoinnin epäluotettavuudesta on ensimmäisen näytöksen lopun kohta, jossa Flickan soittaa selloa ja kokee muiden arvostelevan häntä. On helppo kuvitella, että jonkun toisen henkilön näkökulmasta esitettynä kohta olisi hyvin erilainen. Näkökulma on avoimen kyseenalainen myös esimerkiksi syntymäpäiväkohtauksessa, jossa Nainen ja Kvinnan esiintyvät rinnakkain. Kun fokalisoijan epäluotettavuus on osoitettu muutamassakin kohtauksessa, koko esitys näyttää erilaisessa valossa. Kenen näkökulma esitystä hallitsee, ja toisaalta kenen näkökulma olisi luotettavin? Onko ylipäänsä relevanttia pohtia, voivatko saman ihmisen eri puolet kertoa eri tarinoita, joista yksi on muita luotettavampi?

On selvää, että *Allt som sägs* -esityksen pää- ja täten myös näkökulmahenkilöitä ovat Flickan, Kvinnan ja Nainen, tai pikemminkin näiden kolmen muodostama kokonaisuus. Loogisinta olisi, että hallitsevin ääni kuuluisi henkilöistä vanhimmalle sekä sille, joka sijaitsee uloimmalla fiktion tasolla. Tämä määritelmä sulkee pois Flickanin, joskin hänen näkökulmansa määrittää edelleen lapsuudesta kerrottuja tapahtumia.

Mikäli tulkitaan Nainen sellaiseksi kertojaksi, joka on kerrotusta ja kertomatta jätetystä vastuussa, mutta ei esimerkiksi *Jotain toista* -esityksen fyysisen kertojahahmon tavoin ole näkyvissä, on hänen näkökulmansa hallitsevin. Kuten luvussa II kirjoitin, fokalisoijana voivat kuitenkin eri kohtauksissa toimia eri henkilöt. Näin ollen *Allt som sägs* -esityksen lapsuudesta kertovissa kohtauksissa fokalisoiija on Flickan. Flickanin hahmo on Kvinnan lapsena, mutta ovatko Kvinnan ja Nainen riittävän sama henkilö, jotta Flickanin voidaan sanoa olevan myös Nainen lapsena?

Aikuisuudesta kertovien kohtausten fokalisoiija ei ole määriteltävissä yhtä selkeästi kuin lapsuuskohtauksissa. Kvinnanin ja Naisen ikäeroa ei tuoda esille, ja näyttelijät ovat keskenään hieman eri-ikäisiä. Hahmojen yhteinen syntymäpäiväjuhla kuitenkin viittaisi siihen, ettei Kvinnan voi olla kovin kaukaista historiaa. Samoin tekee aiemmin ehdottamani tulkinta siitä, että Nainen esiintyy lähinnä väliajan jälkeen siksi, että kyseinen osa esityksestä on tuoreinta materiaalia päähenkilön elämästä. Näin tämä fiktion ulomman tason hahmo, joka siis elää näennäisessä nykyhetkessä, on aktiivisesti läsnä ainoastaan sen hetken tapahtumissa eikä tarkkailua lukuun ottamatta puutu kohtauksiin menneisyydestä. Tulkinta Naisesta fiktion uloimmalla tasolla kuitenkin edellyttää, että Kvinnan on menneisyyttä. Sitä vaatii myös esitystä kehystävä ensimmäinen kohtaus: asioiden on jo täytynyt tapahtua, jotta niistä voi kertoa esityksessä.

Tällä perusteella esityksen rakenne muistuttaa odotettua enemmän *Jotain toista* -teoksen rakennetta: Esityksellä ja sen katsojilla on näennäisen yhteinen nykyhetki. On myös itsestään selvää, että jotkin tapahtumat sijoittuvat menneisyyteen ja ovat näyteltyjä. Esitys kuitenkin tiedostaa esitysluonteensa, kuten ensimmäisen kohtauksen perusteella voi päätellä. Onko *Allt som sägs* -esityksen Nainen vain passiivisempi vastine *Jotain toista* -esityksen Naiselle?

Päähenkilön ambivalenttius, jonka jo aiemmin totesin käsiteltävän teoksen ominaisuudeksi, tuo kerronnan tulkintaan epäluotettavuutta. Sarkolan teoksen ja hänen tekemiensä valintojen perusteella näkökulmahenkilöä ei voi aukottomasti määritellä. Tämä ei kuitenkaan estä teoksen käsittelyä epäluotettavan kerronnan näkökulmasta. Epävarmuus tarinaa hallitsevasta äänestä on toisin sanottuna epätietoisuutta siitä, kehen tulisi luottaa. Samalla päähenkilön jakaminen useammaksi hahmoksi paljastaa epäluotettavuuden: yleisellä tasolla hahmojen voi ajatella kommentoivan sitä subjektiivisuutta, jonka tietyn näkökulman valitseminen teokseen aina tuo. Hahmot myös osoittavat, ettei yksi ja sama ihminenkään ole toiminnassaan

yksiselitteisen looginen. Naisen näkökulma ei välttämättä ole Kvinnanin näkökulmaa totuudellisempi tai päinvastoin – nämä eri totuudet voivat elää rinnakkain niin fiktiivisissä hahmoissa kuin meissä kaikissa muissakin.

## V JOHTOPÄÄTÖKSET

Pro gradu -tutkielmassani olen analysoinut kerrontaa ja sen epäluotettavuutta kahdessa Milja Sarkolan kirjoittamassa ja ohjaamassa esityksessä. Samalla olen tuonut narratologiasta eli kertomusteoriasta peräisin olevaa kerronnan analyysiä myös suomalaisen teatterintutkimuksen kentälle. Narratologian käyttö teatterintutkimuksessa ei kansainvälisesti ole täysin uusi aluevaltaus, joten siinä mielessä aiemman, joskin vähäisen, tutkimuksen perusteella kertomusteorian soveltamista teatteriin oli hyödyllistä jatkaa tässäkin tutkielmassa.

Vaikka teatterin kerronta poikkeaa kertomakirjallisuuden vastaavasta, soveltuu narratologia pienin muutoksin myös teatterintutkimukseen. Onhan teatterissakin lopulta kyse kertomisesta, vaikka aiemmin onkin ajateltu mimesiksen korvaavan diegesiksen täysin. Narratologiaakin on sovellettu sittemmin myös ei-fiktiivisen aineiston, esimerkiksi journalismin, tutkimiseen. Koen, että teatterin kerronnan tutkiminen on yhtä antoisaa kuin kirjallisuudentutkimuksessa, sillä kerronnan muodot ja mahdollisuudet teatterissa ovat laajat. Oman lisänsä tuo se kerroksellisuus, jonka ohjaajat, näyttelijät ja muut tekijät teokseen luovat.

Epäluotettava kerronta on ilmiö, joka on ollut läsnä teatterissa yhtä kauan kuin kirjallisuudessaakin. Se on kuitenkin jäänyt teatterintutkimuksessa vähälle huomiolle kenties juuri teatterin kerronnallisuuden puutteellisen tunnustamisen ja toisaalta kertojien hankalan tunnistamisen vuoksi. Tutkielmassani olen käsitellyt kahta saman tekijän esitystä kerronnan epäluotettavuuden näkökulmasta ja näin ollen toivoakseni pannut aluille aihetta koskevan keskustelun kotimaassa. Narratologiassa paljon parjattu sisäistekijä on saamastaan kritiikistä huolimatta käsite, jonka soisin tulevan käyttöön myös teatterintutkimuksessa. Kuten luvussa II kirjoitin, käsitteen kritisointia olennaisempaa on tunnistaa se rakenne, josta ilmiössä pohjimmiltaan on kyse. Ajatus fyysisen tekijän, eli vaikkapa oikean kirjailijan, ja kertojan väliin jäävästä henkilöstä on erityisen olennainen autofiktio kohdalla. Tämä teoksen pohjalta muodostettu konstruktio, jonka vastaanottaja luo, ei vastaa oikeaa kirjailijaa, mutta on kuitenkin ulkopuolisempi kuin tekstin fiktiivinen kertoja. Erityisesti epäluotettavuutta tutkittaessa tuon konstruktion tunnistaminen on tärkeää, sillä juuri siihen kertojan sanomaa vertaamalla on mahdollista tunnistaa teoksen sisäiset ristiriidat ja kerronnan epäluotettavuus.

Tutkielmani tavoitteena on ollut kahden erilaisen teoksen avulla analysoida epäluotettavaa kerrontaa hieman eri näkökulmista. *Jotain toista* -teoksen selkeän, fyysisen kertojahahmon analysoiminen on yksiselitteisempää, sillä alusta asti on selvää, kenen äänellä tarinaa katsojille kerrotaan. Poikkeamia ja epäloogisuuksia on helppo etsiä juuri tämän hahmon teoista ja sanoista. *Allt som sägs* -teoksen kertojiksi nimetyistä hahmoista huolimatta varsinainen kertoja ja tarinaa hallitseva näkökulma eivät ole yhtä yksiselitteisiä. Näin ollen myös epäluotettavuuden tunnistaminen on erilaista ja perustuu erilaisiin merkkeihin kuin selkeää kertojaa tutkittaessa.

Eräs hankala tekijä *Allt som sägs* -teoksen käsittelyssä on liittynyt näkökulmahenkilöön: on selvää, kenen elämästä teos kertoo, mutta kuka tuo hahmo lopulta oikeasti on? Näemmekö tätä henkilöä edes näyttämöllä, vai onko näkökulmahenkilö juuri sellainen taustalla vaikuttava näkymätön kertoja, kuten perinteisessä teatterissa? Näkökulmahenkilön tunnistaminen on tuntunut olennaiselta juuri siksi, että mahdolliset ristiriidat tämän henkilön ja näytettyjen tapahtumien välillä paljastaisivat epäluotettavuuden. Toisaalta tämä ambivalentti asetus on tulkintani mukaan yksi niistä tekijöistä, joka luo tuntua epäluotettavuudesta.

Vaikka analysoimissani teoksissa on näennäisesti paljon samaa ja Sarkolan tyyli on tunnistettava, erilaiset kertojaratkaisut vaikuttavat siihen, ettei kerronnan keinoja voi tutkia täysin samoista lähtökohdista. Kerronnallisten rakenteiden erilaisuuden vuoksi myös epäluotettavan kerronnan paljastavat seikat poikkeavat toisistaan. *Jotain toista* -teoksessa ratkaisevinta on kertojan vallan horjuttaminen. Tämä tapahtuu asetusmaalla eri tavoin kyseenalaistamalla: kertoja kyseenalaistaa näennäistä kuvaa itsestään, ja muut henkilöt kyseenalaistavat todellista osuuttaan kertojan hallitsemassa teoksessa. Epäloogisuudet paljastuvat teoksen kokonaisuutta ja hahmojen kertomaa vertaamalla, mitä voi pitää sisäistekijän viestinä vastaanottajille.

*Allt som sägs* -teoksessa epäluotettavuus ei paljastu samalla tavoin jonkin tietyn, johdonmukaisen kaavan kautta. Yksi selkeä merkki on mentaalisen tapahtuman näyttämölistäminen, joka saa katsojan kyseenalaistamaan kerrottua. Toinen epäluotettavuuden suuntaan ohjaava seikka liittyy päähenkilön jakautumiseen useampaan osaan sekä osien erilaisuuteen ja ristiriitaisuuteen. Jos ei voi yksiselitteisesti määritellä, kuka havaitsee, eikö silloin jo esityksen lähtöasetelma ole luonteeltaan epäluotettava?



Metateatterillisuus on tyypillistä analysoimilleni Sarkolan teoksille. Sama piirre on näkyvissä myös uusimmassa *Pääomani*-teoksessa, jonka väliajan jälkeisessä osassa päähenkilö on taiteilijaresidenssissä suunnittelemassa paraikaa katsottavaa esitystä muistuttavaa teosta. Henkilökohtaisuus tuntuu olevan *Allt som sägs* -teostakin huomaamattomammassa roolissa, mutta halutessaan katsoja voi ottaa huomioon päähenkilön – jälleen Naisen – taiteilijuuden sekä sen tosiasian, että juuri kyseinen Nainen suunnittelee ohjaavansa teatteriin rahaa ja muuta pääomaa käsittelevän teoksen. Siis sen Milja Sarkolan ohjaaman teoksen, jota katsoja parhaillaan katsoo. Autofiktiivisyys on toki osaltaan myös yleisön rakentama konstruktio, vaikkakaan ihan tyhjästä sitä tuskin voi luoda. Mitä enemmän katsoja tietää tekijästä, sitä enemmän yhtäläisyyksiä tähän hän voi teoksesta tunnistaa. Voi olla, ettei esimerkiksi *Allt som sägs* tai *Pääomani* vaikuttaisi lainkaan autofiktiiviseltä, ellei Sarkolan *Perheenjäsen* olisi aikanaan sitä ollut. Sarkola on toki ohjannut myös muiden kirjoittamia tekstejä, jolloin autofiktiivisyyttä ei lähtökohtaisesti pohdita Sarkolan kannalta, vaan mahdollinen omakohtaisuus henkilöityy silloin teoksen kirjoittajaan.

Autofiktio tähän tutkielmaan ovat tuoneet tutkittavat Sarkolan teokset, joita ei liene mahdollista käsitellä ottamatta jollain tavalla huomioon niiden henkilökohtaista luonnetta. Tähän ajavat muun muassa teoksista aikanaan mediassa käyty keskustelu. Autofiktiivisyys saattaa asettaa omat haasteensa kerronnan epäluotettavuuden tutkimiselle. Autofiktiivisyys itsessään ei vaikuta kerronnan luotettavuuteen; autofiktiivinen teos voi joko olla tai olla olematta kerronnaltaan epäluotettava. Koen haasteellisuuden tulevan mahdollisesta hankaluudesta erottaa toisistaan se, mikä on totta oikeasti ja mikä totta tarinan maailmassa. Kun on mahdollista verrata tapahtumien todenperäisyyttä esimerkiksi mediassa kerrottuihin asioihin, voi olla suuri houkutus tulkita virheelliseksi havaittu yksityiskohta epäluotettavuudeksi. Autofiktio ei kuitenkaan edellytä täyttä totuudenmukaisuutta, mihin viittaa jo nimeen sisältyvä sana fiktio. Poikkeavuudet tosielämän totuuksista eivät myöskään välttämättä kerro epäluotettavuudesta tarinan sisällä. Vaikka asia ei olisi totta esimerkiksi Sarkolan elämässä, se voi olla totta hänen autofiktiivisen teoksensa maailmassa, kunhan teos ei itsessään osoita ristiriitoja tämän asian suhteen.

Ehkä autofiktiivisyyttäkin enemmän juuri metateatterillisuus on se piirre, joka tekee Sarkolan teoksista kerronnan kannalta herkullisia tutkimuskohteita. Teatterillisuutensa tunnistava teos suhtautuu jo lähtökohtaisesti hieman eri tavalla kertomaansa, kun se tiedostaa, että mikä vain voi olla yhtä hyvin totta tai valhetta. Näen, että Sarkolan tyyliin kuuluu kommentoida teosta

teoksen itsensä kautta, jolloin Sarkola tekee näkyväksi omat pohdintansa ja kyseenalaistuksensa. Tämä lisää kerrontaan mielenkiintoisen tason ja antaa samalla välineitä tarkastella mahdollisia ristiriitoja näyttämöllä nähdyn ja tekijän hienovaraisen kommentoinnin välillä. Tässä tulee tosin selvyuden vuoksi muistaa, ettei Sarkola itse voi varsinaisesti viestiä teoksensa kautta mitään vastaanottajille, vaan kyseessä on oikeastaan sisäistekijän ääni.

Jatkossa epäluotettavasta kerronnasta voisi olla tarpeen ottaa askel taaksepäin ja keskittyä ylipäänsä teatterin kerronnan keinojen tutkimiseen, sillä tutkittavaa sen parissa riittäisi. Voisi olla hedelmällistä esimerkiksi tutkia teatterin kerrontaa ylipäänsä sellaisissa esityksissä, joissa näkyvää, fyysistä kertojahahmoa ei ole. Nykyesitysten joukossa on monin tavoin perinteisestä draamasta poikkeavia esityksiä, joiden kerronnan keinojen arvelen olevan moninaisia. Tällainen tutkimus antaisi tietoa siitä, miten kertojan ääni on kuultavissa erilaisissa esityksissä ja miten se vaikuttaa niiden tulkintaan.

Samoin erilaisten fyysisten kertojahahmojen vertailu olisi monipuolinen tutkimuskohde. Jo luvussa II mainitsemani esimerkit Pipsa Longan ja Saara Turusen käsikirjoittamien esitysten erilaisista kertojaratkaisuista yhdessä analysoimani *Jotain toista* -esityksen ohjaajamaisen kertojahahmon kanssa osoittavat, miten erilaisin tavoin kertojahahmoa voi käyttää. Kertojan on myös mahdollista osallistua kertomansa tarinan tapahtumiin esittäen niissä itseään: Kjell Westön romaaniin pohjautuvassa, joulukuussa 2019 ensi-iltansa saaneessa *Rikinkeltainen taivas* -esityksessä (Suomen Kansallisteatteri) kertojahahmoa esittää Timo Tuominen. Juhana von Baghin ohjaamassa ja Michael Baranin dramatisoimassa teoksessa tuo kertojahahmo selostaa tapahtumia katsojille ja esittää samalla dramatisoiduissa kohtauksissa itseään.

Esimerkkeinä käyttämäni esitykset voi äkkiseltään jakaa karkeasti kolmeen ryhmään. Sekä *Jotain toista*- että *Rikinkeltainen taivas* -esityksissä kertoja on samalla itse tarinan näkökulmahenkilö, vaikka osallistuukin näissä kahdessa esityksissä tapahtumiin eri tavoin. Turusen *Broken Heart Story* taas käyttää kertojana erillistä kuoroa, mutta päähenkilöitä on silti vain yksi – tai kaksi, mikäli Kirjailija ja Sielu ajatellaan toisistaan erillisiksi. Longan teoksessa *Lauluja harmaan meren laidalta* kertojahahmo on ulkopuolinen ja ainakin lähellä kaikkitietävää. Vaikuttaisi, ettei kenenkään henkilöhahmon näkökulma hallitse teosta, vaan kaikkien tarinaa kerrotaan tasapuolisesti. Esimerkiksi näiden teosten erilaisia kertojahahmoja ja -ratkaisuja analysoimalla ja vertailemalla voisi saada tietoa erilaisten kertojahahmojen käytön vaikutuksista teatteriesitykseen. Myös tällainen analyysi lähtisi liikkeelle

kirjallisuudentutkimuksesta, jossa on perinteisesti jaoteltu kertojia muun muassa minä-kertojiin, hän-kertojiin ja kaikkietäviin kertojiin sekä toisaalta ekstra- ja intradiegeettisiin kertojiin sen mukaan, missä asemassa kertoja on suhteessa kerrottuihin tapahtumiin. Pienellä sovelluksella kirjallisuudentutkimuksen teorian sopivat myös teatterintutkimukseen.

# LÄHTEET

## Arkistot

### KOM-teatterin arkisto

*Valehtelijan peruukki*, käsiohjelma 22.10.2019, KOM-teatteri.

### Q-teatterin arkisto

*Jotain toista – henkilökohtaisen halun näyttämö*, käsiohjelma 7.3.2015, Q-teatteri.

Sarkola, Milja. *Jotain toista – henkilökohtaisen halun näyttämö*. Julkaisematon tallenne. Q-teatteri, kevät 2015.

### Viiruksen arkisto

*Allt som sägs*, käsiohjelma 11.11.2016, Viirus.

Sarkola, Milja. *Allt som sägs*. Julkaisematon tallenne. Viirus, syksy 2016.

## Julkaisemattomat

Järvi-Eskola, Aino 2015. *Feministinen autobiografinen esitys tanssinäyttämöllä, esimerkkiteoksena Sanna Kekäläisen Puna - red - rouge*. Helsingin yliopisto. Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos. Pro gradu -tutkielma.

Sarkola, Milja 2015. *Jotain toista – henkilökohtaisen halun näyttämö*. Näytelmäkäsikirjoitus.

Sarkola, Milja 2016. *Allt som sägs*. Näytelmäkäsikirjoitus.

## Julkaistut

Booth, Wayne C. 1983 (1961). *The Rhetoric of Fiction*. 2. painos. Chicago: University of Chicago Press.

Chatman, Seymour 1978. *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film*. Ithaca: Cornell University Press.

Genette, Gérard 1980. *Narrative Discourse*. Kääntänyt Jane E. Lewin. Oxford: Blackwell.

Hesse, Beatrix. 2009. Amadeus and Narrative Unreliability. Teoksessa Coelsch-Foisner, Sabine, Flothow, Dorothea & Görtschacher, Wolfgang (ed.) *Mozart in Anglophone Cultures*. Frankfurt am Main/New York, NY: Lang, 25–36.

Hosiaislouma, Yrjö 2003. *Kirjallisuuden Sanakirja*. Helsinki: WSOY.

Jesch, Tatjana & Stein, Malte 2009. Perspectivization and Focalization: Two Concepts – One Meaning? An Attempt at Conceptual Differentiation. Teoksessa Hühn, Peter, Schmid, Wolf & Schönert, Jörg (ed.) *Point of View, Perspective, and Focalization: Modeling Mediation in Narrative*. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 59–77.

Kemppi, Eeva & Säkö, Maria 2016. *Q: Skavabölen Pojista Kaspar Hauseriin*. Helsinki: Like.

Koivisto, Päivi 2011. *Elämästä autofiktioksi: Lajitradition jäljillä Pirkko Saision romaanisarjassa Pienin yhteinen jaettava, Vastavalo ja Punainen erokirja*. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Nünning, Ansgar F. 1999. Reconceptualizing the Theory and Generic Scope of Unreliable Narration. Teoksessa Pier, John (ed.) *Recent Trends in Narratological Research*. Tours: Presses universitaires François-Rabelais, 63–84.

Nünning, Ansgar 2005. Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches. Teoksessa Phelan, James & Rabinowitz Peter J. (ed.) *A Companion to Narrative Theory*. Oxford: Blackwell, 89–107.

Nünning, Ansgar & Schwanecke, Christine 2015. The Performative Power of Unreliable Narration and Focalisation in Drama and Theatre: Conceptualising the Specificity of Dramatic Unreliability. Teoksessa Nünning, Vera (ed.) *Unreliable Narration and Trustworthiness: Intermedial and Interdisciplinary Perspectives*. Berlin; Boston: Walter de Gruyter GmbH, 189–219.

Olson, Greta 2003. Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators. *Narrative*, vol (11) 1, 93–109.

Pavis, Patrice 1998 (1996). *Dictionary of the theatre: Terms, concepts, and analysis*. Kääntänyt Christine Shantz. Toronto: University of Toronto Press.

Phelan, James 2005. *Living to Tell About It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca: Cornell University Press.

Richardson, Brian 1988. Point of View in Drama: Diegetic Monologue, Unreliable Narrators, and the Author's Voice on Stage. *Comparative Drama*, vol (22) 3, 193–214.

Rimmon-Kenan, Shlomith 1999. *Kertomuksen poetiikka*. Kääntänyt Auli Viikari. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Sarkola, Milja 2012. *Perheenjäsen*. Helsinki: Kirja kerrallaan.

Tanskanen, Katri 2017. *Yleisö kohtaa toisen: Etiikan dramaturgioita 2010-luvun suomalaisissa näytelmissä*. Helsinki: Helsingin yliopisto, 2017.

## Verkkolähteet

Ilona esitystietokanta: *Allt som sägs*. Viitattu 16.4.2020.  
<[http://ilona.tinfo.fi/esitys\\_tieto.aspx?id=36047](http://ilona.tinfo.fi/esitys_tieto.aspx?id=36047)>

Ilona esitystietokanta: *Perheenjäsen*. Viitattu 16.4.2020.  
<[http://ilona.tinfo.fi/esitys\\_tieto.aspx?id=32988](http://ilona.tinfo.fi/esitys_tieto.aspx?id=32988)>

Kytölä, Laura 2016. Milja Sarkola jatkaa perheen analysointia uutuusnäytelmässään. *Helsingin Sanomat* 8.11.2016. Viitattu 18.2.2020.  
<<https://www.hs.fi/kulttuuri/teatteriarvostelu/art-2000002929090.html>>

Q-teatteri 2015. *Jotain toista – henkilökohtaisen halun näyttäjä*. Viitattu 18.2.2020.  
<<http://www.q-teatteri.fi/jotain-toista>>

Saario, Kaisa 2015. Milja Sarkola, ujo aktivisti. *Image* 5.3.2015. Viitattu 18.2.2020.  
<<https://www.apu.fi/artikkelit/milja-sarkola-ujo-aktivisti>>

Säkö, Maria 2011. Isäsuhteen kuvaus mykistää. *Helsingin Sanomat* 8.11.2011. Viitattu 18.2.2020. <<https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000004839150.html>>

Säkö, Maria 2015. Q-teatteri nostaa halun näyttämölle ennennäkemättömällä tarkkuudella. *Helsingin Sanomat* 21.2.2015. Viitattu 18.2.2020.  
<<https://www.hs.fi/kulttuuri/teatteriarvostelu/art-2000002802668.html>>

Teatteri Takomo 2013. Facebook-päivitys 7.3.2013. Viitattu 7.4.2020.  
<<https://www.facebook.com/takomoteatteri/posts/510074579039188>>

Viitaniemi, Tuula 2011. Perheenjäsen tekee yksityisestä yleistä. *Yle*. Viitattu 18.2.2020.  
<<https://yle.fi/aihe/artikkeli/2011/11/23/perheenjasen-tekee-yksityisesta-yleista>>

Viitaniemi, Tuula 2015. Poikkeuksellisen pelotonta ja suoraa puhetta seksuaalisuudesta Q-teatterissa. *Yle*. Viitattu 18.2.2020. <<https://yle.fi/aihe/artikkeli/2015/02/20/poikkeuksellisen-pelotonta-ja-suoraa-puhetta-seksuaalisuudesta-q-teatterissa>>